



HAL
open science

Avant-garde et révolution. Pour une critique des implications politiques de la théorie du cinéma d'avant-garde, avec l'étude du cas de Jean Epstein

Virgilio Mortari

► To cite this version:

Virgilio Mortari. Avant-garde et révolution. Pour une critique des implications politiques de la théorie du cinéma d'avant-garde, avec l'étude du cas de Jean Epstein. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030026 . tel-02865564

HAL Id: tel-02865564

<https://theses.hal.science/tel-02865564>

Submitted on 11 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Arts et Médias
EA 7343 – LIRA

Thèse de doctorat en Études cinématographiques

Virgilio MORTARI

AVANT-GARDE ET RÉVOLUTION
*POUR UNE CRITIQUE DES IMPLICATIONS POLITIQUES DE
LA THÉORIE DU CINÉMA D'AVANT-GARDE, AVEC L'ÉTUDE
DU CAS DE JEAN EPSTEIN*

Thèse dirigée par
Antonio SOMAINI

Soutenue le 15 Novembre 2019

Jury :

M. François ALBERA, Professeur Honoraire à l'Université de Lausanne
M. Philippe DUBOIS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Jean-Marc LACHAUD, Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
M. Antonio SOMAINI, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Mme. Maria TORTAJADA, Professeur à l'Université de Lausanne

Avant-garde et révolution. Pour une critique des implications politiques de la théorie du cinéma d'avant-garde, avec l'étude du cas de Jean Epstein

Résumé

Face à la réappropriation, par les institutions et l'idéologie hégémonique, de la prétention émancipatrice de tout ce pan de l'art dit « d'avant-garde », cette recherche s'est donné pour but la remise en question des présupposés idéologiques et sociaux de cette situation paradoxale. Ayant pour hypothèse que le cinéma nous offrirait le terrain d'investigation le plus fertile, la confrontation de certaines parmi les plus importantes des études récentes sur le cinéma d'avant-garde, nous a invité à dresser une critique de la méthode formaliste, à essayer d'en comprendre les enjeux idéologiques et politiques, pour repenser, finalement, non seulement le concept d'« art d'avant-garde », mais aussi celui de Modernité et la vision de l'Âge Moderne lui-même.

Si l'on peut concevoir la *modernisation* comme le processus de laïcisation et démocratisation des sphères socio-culturelles, les dynamiques de critique et apologie des institutions, de tradition et innovation des techniques et des styles, peuvent se configurer – selon une approche matérialiste dialectique – en tant que prises de position face aux conflits idéologico-politiques liés à l'affirmation de la Modernité et la découverte de ses limites. En renouant ainsi les gestes poético-esthétiques à leurs prémisses idéologiques et en abandonnant la définition qui réduit l'« art d'avant-garde » à une succession d'abstraites ruptures formelles, nous pouvons alors reconnaître une évolution de tendances « d'avant-garde » réciproquement conflictuelles, *réactionnaires* ou *progressistes*.

Dans cette perspective et contrairement au discours critico-historiographique hégémonique, nous avons enfin essayé de montrer le caractère *réactionnaire* des prises de position théoriques et du programme d'instrumentalisation politique du cinéma conçu par le cinéaste Jean Epstein.

Mots clés : modernité, avant-garde, matérialisme dialectique, Jean Epstein, marxisme, réalisme, romantisme, rationalisme, art militant, Saint-Simon.

Avant-Garde and Revolution. A critical study of the political implications of the avant-garde cinema theory, with a case study: Jean Epstein

Abstract

Faced with the institutional and hegemonic ideological reappropriation of the emancipatory pretensions of what we call « Avant-Garde Art », this research aims at questioning the ideological and the social assumptions of such a paradoxical situation. Considering that cinema offers the most fertile research field, and confronting some of the most important recent studies on avant-garde cinema, this work criticizes the formalist approach while endeavouring to understand its ideological and political stakes in order to rethink, in the end, not only the concept of « Avant-Garde Art », but also Modernity and the vision of the Modern Age itself.

Conceiving *modernisation* as a process of secularisation and democratisation of the socio-cultural spheres, the dynamics between critics and apology of the institutions, between stylistic or technical tradition and innovation, might rearrange themselves – according to a dialectical-materialist approach – as positions taken when faced with ideological and political conflicts related to the progress of Modernity and the discovery of its limitations. Intertwining poetical and aesthetic gestures with their ideological premises while leaving behind the definition that reduces Avant-Garde Art to a series of abstract formal breaches, we are led to acknowledge an evolution of Avant-Garde tendencies, reciprocally conflictual, reactionary and progressive.

With this in mind and contrary to the hegemonic critical and historiographical discourse, we have attempted to show the reactionary dimension of both the theoretical understanding and the political instrumentalization of cinema formulated by Jean Epstein.

Keywords : Modernity, Avant-Garde, Dialectical Materialism, Marxism, Jean Epstein, Realism, Romanticism, Rationalism, Militant Art, Saint-Simon.

TABLE DES MATIÈRES

Glossaire.....	11
Introduction.....	17
0.1. Les motivations et les origines du projet.....	17
0.2. Deux premières hypothèses.....	23
0.3. L'émergence du matérialisme dialectique comme méthode de recherche.....	27
0.4. Impasses et équivoques terminologico-conceptuelles du discours hégémonique sur l'avant-garde : l'exigence d'une prise de distance de la rhétorique <i>formaliste</i> et ses héritages.....	32
0.5. Jean Epstein, un cas exemplaire.....	40
0.6. Aperçu du plan de la thèse.....	42
Partie I	
Le nouveau débat sur le cinéma d'avant-garde	
Considérations critiques.....	45
I.1. Chapitre 1	
Un nouveau « paradigme ».....	45
I.2. Chapitre 2	
L'anti-conformisme ou le revers politique de l'esthétisme.....	52
I.2.1. L'ouvrage collectif <i>Jeune, dure et pure !...</i>	52
I.2.2. Nicole Brenez : un nouveau modèle de critique.....	67
I.3. Chapitre 3	
Malte Hagener ou les ambiguïtés historiographiques du cinéma d'avant-garde.....	89
I.3.1. De la « configuration symbolique » aux « moyens de production » et aux « institutions ».....	89

I.3.2. Dépasser la Modernité c'est dépasser la « différenciation fonctionnelle ».....	93
I.3.3. Une « offensive » multi-médiatique.....	96
I.3.4. Le dépassement de l' <i>institution art</i>	98
I.3.5. Une avant-garde, deux tendances.....	101
I.3.6. Faire d'une défaite un triomphe.....	107
I.3.7. Conclusions.....	114
I.4. Chapitre 4	
Albera ou à la recherche des racines historico-sociales de l'art d'avant-garde.....	120
I.4.1. La théorie d'Albera : critique.....	120
I.4.1a. Les prémisses d'un refus.....	120
I.4.1b. Art d'avant-garde et modernisme.....	122
I.4.1c. Art d'avant-garde et « avant-gardisme ».....	123
I.4.1d. Hypothèses à partir de la théorie gramscienne de l'interrelation idéologie-histoire-politique.....	125
I.4.2. La théorie d'Albera : historiographie.....	127
I.4.2a. Le saint-simonisme comme origine politique de l'art d'avant-garde.....	127
I.4.2b. La théorie de l'autonomo-télie de l'art comme organe d'une position politique opposée au socialisme.....	130
I.4.2c. Le problème historique de la « constitution » d'un « champ artistique autonome ».....	135
I.4.3. Des nouveaux critères pour définir l'art d'avant-garde.....	139
I.4.4. Ambiguïtés de l'« avant-garde au cinéma ».....	144
I.4.5. L'art d'avant-garde dans une perspective sociologique critique.....	147

Partie II

Thèses sur la théorie et l'historiographie de l'art d'avant-garde.....	157
II.0. Prémisses.....	157
II.1. Chapitre 1	
Critique de l' <i>esthétisme bourgeois</i> et l'émergence de l'hypothèse de la cohabitation de plusieurs tendances d'avant-garde en conflit entre elles et en rapport avec la lutte de classe.....	159
II.1.1. Problèmes terminologiques et conceptuels de la critique et de l'historiographie hégémoniques de l'avant-garde.....	159

II.1.2. L'autonomo-télie de l'art selon l'exemple de « What is Avant-Garde ? » de Richard Kostelanetz.....	163
II.1.3. <i>L'esthétisme bourgeois</i> et le phantasme de la sociologie.....	167
II.1.4. De la « rupture avec la tradition » à la « tradition du nouveau » : les équivoques du « formalisme » et du « modernisme ».....	179
II.1.5. L'appel à la récupération du fond idéologique de l'avant-garde.....	189
II.1.6. La Modernité : « mort » ou « apothéose » de l'art ?.....	199
II.1.7. Le compromis des « intentions » ou le dernier refuge de <i>l'esthétisme bourgeois</i>	203
II.2. Chapitre 2	
Thèses sur le caractère politique de l'art d'avant-garde.....	206
II.2.1. Thèse sur le concept d'art d'avant-garde : opposition et assujettissement à une fin supérieure.....	206
II.2.2. La <i>Théorie de l'art d'avant-garde</i> de Renato Poggioli : l'art d'avant-garde comme exigence des rapports socio-culturels bourgeois.....	209
II.2.3. L'art d'avant-garde face à la sur-différenciation et à la liberté individuelle dans le régime moderno-bourgeois.....	214
II.2.4. L'art d'avant-garde face à la sur-différenciation et à la liberté individuelle dans le régime moderno-bourgeois. L'horizon barthesien : l'art d'avant-garde comme <i>avant-garde</i> de la classe bourgeoise.....	220
II.2.5. L'œuvre d'art d'avant-garde comme mythe de l'expérience de la liberté individuelle.....	222
II.2.6. La survivance de l'élitisme dans le passage de <i>l'esthétisme aristocratique</i> à <i>l'esthétisme bourgeois</i>	227
II.2.7. L'art moderne comme conflit de plusieurs arts d'avant-garde et leurs interrelations avec les dynamiques idéologico-politiques.....	237
II.3. Chapitre 3	
Thèses sur la Modernité.....	242
II.3.1. Remarques préliminaires sur l'historiographie de l'art moderne.....	242
II.3.2. Habermas I : la « relation interne » entre Modernité et rationalité....	249
II.3.3. Habermas II : le problème fondamental de la Modernité.....	261
II.3.4. Le rationalisme moderne et la classe bourgeoise.....	266
II.3.5. Le conflit entre plusieurs tendances idéologico-politiques face au problème fondamental de la Modernité.....	282
II.3.6. Critique de la théorie de Habermas des « trois perspectives post-hégéliennes ».....	287

II.3.7. L'émergence de deux modèles communicationnels face au problème fondamental de la Modernité.....	297
II.4. Chapitre 4	
Les deux premières occurrences du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art.....	306
II.4.1. La première occurrence du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art comme résultat de l'essor de la Modernité : <i>Les recherches de la France</i> d'Estienne Pasquier (1621).....	306
II.4.2. La seconde occurrence du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art comme résultat de l'affirmation de la Modernité : les textes du premier saint-simonisme.....	308
II.5. Chapitre 5	
De la critique de la <i>Théorie de l'avant-garde</i> de Peter Bürger au cinéma comme lieu privilégié pour l'étude de l'art d'avant-garde et ses implications politiques.....	354
II.5.1. Introduction : la perte des présupposés philosophiques de l'œuvre d'art organique.....	354
II.5.2. Critique de la distinction entre « œuvre d'art d'avant-garde » et « œuvre d'art organique » dans la <i>Théorie</i> de Bürger.....	364
II.5.3. L'alternative oubliée du réalisme dialectico-matérialiste.....	390
II.6. Chapitre 6	
Le cinéma comme lieu privilégié pour l'étude de l'art d'avant-garde et ses implications politiques.....	401
II.6.1. Critique de la conception de montage cinématographique dans la <i>Théorie</i> de Bürger et l'horizon ouvert par le cinéma soviétique.....	401
II.6.2. Le rejet eisensteinien l'avant-garde néo-transcendantaliste.....	407
II.6.3. Epstein comme exemple de prise de position idéologico-politique dans le conflit entre avant-gardes.....	410
 Partie III	
Jean Epstein comme cas exemplaire de l'art d'avant-garde aristocratico-transcendantaliste.....	421
III.0. Prémisse.....	421
III.1. Chapitre 1	
Critique des résultats critico-historiographiques de <i>l'anti-conformisme relativiste</i>	424
III.1.1. Critique des notions d'« impressionnisme », de « première vague » et de « première avant-garde » du cinéma français.....	424

III.1.2. Des nouveaux critères pour une nouvelle classification des manifestations artistiques « d'avant-garde ».....	434
III.1.3. La re-découverte d'Epstein par l' <i>anti-conformisme relativiste</i> ou l'apologie de l'artiste-héros-martyre.....	435
III.1.4. Quelques (anciens) signes (oubliés) de rejet du geste théorico-poétique epsteinien.....	441
III.1.5. Prémisse sur les équivoques de la re-découverte <i>anti-conformiste</i> d'Epstein.....	444
III.1.6. Epstein acteur de l' <i>avant-garde démocratico-matérialiste</i> ou Wall-Romana comme cas-limite des équivoques de l' <i>anti-conformisme relativiste</i>	447
III.1.6a. Sur la tentative de rapprocher Epstein à Eisenstein.....	449
III.1.6b. Sur la tentative de rapprocher Epstein à Benjamin.....	453
III.1.6c. Autres équivoques et contradictions.....	459
III.1.6d. De la défense de l'« égalité des salaires » aux « prétentions au Grand Cinéma d'Art ».....	461
III.2. Chapitre 2	
Jean Epstein ou le cinéma comme instrument au service de l'avant-garde aristocratico-transcendantaliste.....	470
III.2.1. La position finale de la pensée epsteinienne.....	470
III.2.1a. Démocratie ou démagogie ?.....	470
III.2.1b. Quel communisme ?.....	478
III.2.1c. L'érotique transcendantaliste : Amour comme union mystique du monde au sujet.....	481
III.2.1d. Le cinéma instrument au service de l'anti-rationalisme et de l'anti-modernisme romantiques.....	485
III.2.1e. Une apologie équivoque du nœud socio-culturel moderno-bourgeoise.....	489
III.3. Chapitre 3	
L'ontologie et la gnoséologie aristocratico-transcendantalistes comme prémisses philosophiques de la théorie epsteinienne du cinéma.....	494
III.3.1. Quelques premiers repères.....	494
III.3.2. La pensée epsteinienne comme réponse réactionnaire au <i>problème fondamental de la Modernité</i>	505
III.3.3. Conséquences morales et politiques de la théorie de l'Homme-Dieu.....	516

III.3.4. Les projets de films : témoignages de la prise de position idéologico-politique epsteinienne.....	524
III.3.5. La thèse de Lukács : la philosophie du Moi transcendantal comme « apologie indirecte » du nœud socio-culturel moderno-bourgeois.....	530
III.4. Chapitre 4	
Une théorie du cinéma comme instrument réactionnaire.....	539
III.4.1. Prémisse.....	539
III.4.2. La perception cinématographique comme transformation ou interprétation subjective du monde.....	542
III.4.3. Photogénie I : intensification de la vie affective.....	547
III.4.4. Photogénie II : la projection-identification.....	552
III.4.5. Photogénie III : le rapport entre objectivité et subjectivité.....	554
III.4.6. L'expérience cinématographique comme retour à une forme de connaissance « primitive ».....	557
Conclusions.....	565
Index des noms.....	583
Bibliographie.....	595
Section I. L'art d'avant-garde.....	595
Section II. Le cinéma d'avant-garde.....	606
Section III. Jean Epstein.....	616

Glossaire

Autonomo-télique. Le concept d'*autotélie* doit être différencié de celui d'*autonomie*, bien qu'ils appartiennent principalement à un même discours – celui *esthétiste* – et soient souvent utilisés comme équivalents : l'*autotélie* est la propriété de ce qui a sa *finalité* en soi ; l'*autonomie*, en revanche, est la propriété de ce qui se donne ses propres normes, de manière indépendante par rapport à tout sujet ou toute cause extérieurs. Nous utiliserons le néologisme d'*autonomo-télie* pour désigner les deux concepts par un même mot composé.

Bourgeois, -sie. Nous qualifierons de « bourgeois » ce qui est propre de la *bourgeoisie*, c'est-à-dire de cette classe sociale qui, historiquement, a porté l'essor et l'affirmation des valeurs et rapports « modernes » – notamment : liberté individuelle, démocratie, empirisme. Le terme de « bourgeois » – souvent accouplé à celui de « moderne » – sera donc employé en tant que qualification historico-sociale et nullement en tant que dévalorisation rhétorique.

Esthétisme/Formalisme. Dans les études sur l'art, par le terme d'« esthétique », l'on renvoie habituellement à un ensemble de manifestations artistiques de la seconde moitié du XIXe siècle, tandis que le terme de « formalisme » est habituellement employé pour désigner un concept plus large – appliqué néanmoins presque exclusivement à l'art des trois derniers siècles – de primauté des valeurs *formelles*, proprement *esthétiques*, sur les valeurs de *contenu* dans les œuvres d'art. Cette terminologie conventionnelle présente cependant quelques ambiguïtés, car l'« esthétique » n'est qu'une application particulière du « formalisme », circonscrite au champ de l'*esthétique*. Nous trouvons, en fait, des « formalismes » aussi dans la philosophie, la morale, le droit, etc. Par « esthétique », donc, nous entendrons cette forme particulière de « formalisme » qui confère à l'expérience et aux

valeurs spécifiquement *esthétiques* – ou *artistiques*, selon une habituelle homonymie source de dangereuses approximations – des puissances gnoséologiques et, en dernière instance, aussi politiques, supérieures et décisives. Selon cette acception du terme, le concept d'« esthétisme » ne peut pas être conventionnellement limité à un ensemble de phénomènes poético-esthétiques de la fin du XIXe siècle. Notre recherche se concentre cependant à l'intérieur de l'Âge Moderne et, notamment, à l'intérieur de ce que nous appelons Bas Âge Moderne ; dans ce cadre, il convient de distinguer entre un « esthétisme aristocratique » et un « esthétisme bourgeois », lesquels présentent des points communs mais aussi une différence fondamentale : le premier est lié à une vision du monde foncièrement *transcendantaliste* – où l'expérience poético-esthétique assume une valeur véritablement sacrée, comme dans le Romantisme –, tandis que le second relève d'une vision du monde *empiriste* – où les finalités de l'expérience poético-esthétique restent enfermées dans les dimensions de la mondanité, comme selon ledit « modernisme » à la Greenberg, par exemple.

Hégémonique/Dominant. Nous distinguons ces deux termes et concepts : étymologiquement, le terme d'« hégémonie » provient du grec ancien *hēgēomai* qui signifie « conduire », « guider » ; tandis que le terme de « domination », du latin *domīnus*, implique l'exercice d'un pouvoir et d'une soumission plus profond. Nous qualifierons d'« hégémonique » ce qui, dans un panorama de plurivocité, joue un rôle de *guide*, de *primauté*, sans pour autant effacer complètement l'existence et la force d'autres entités qui lui seraient conflictuelles ; le concept de « domination », en revanche, implique une véritable seigneurie et non ces marginalisation et, éventuellement, récupération de la part de l'entité principale, typiques de l'hégémonie.

Idéologie, -que. Nous ne donnerons pas à ce terme et ses dérivés le sens plus simplement rhétorique – dévalorisant – qu'ils ont assumé et sous lequel ils sont le plus souvent employés : dans les pages qui suivent, « idéologie » ne sera pas employé pour désigner tout ce qui n'a pas d'effet dans la praxis, dans la vie réelle. Étymologiquement, « idéologie » signifie proprement *science des idées* – et est née en tant que telle – ; cependant, nous l'entendrons dans un sens pour nous plus utile et commode : celui d'*ensemble d'idées*, en

tant que leur *pensée*, d'un sujet ou d'un groupe de sujets – en tant que synonyme moins prétentieux que *philosophie*, et plus compréhensif que *théorie*, donc.

Moderne, Âge (divisé en Haut Âge Moderne et Bas Âge Moderne). Dans les pages qui suivent, la locution « Âge Moderne » désignera une période chronologique : l'époque qui succède au Moyen Âge et qui se développe jusqu'à nos jours. Cette conception se différencie donc d'une autre division conventionnelle qui reconnaît, après le Moyen Âge, une Époque ou Âge Moderne se concluant avec la Révolution Française, suivie à son tour par une Époque ou Âge Contemporain(e).

Si nous considérons l'Âge Moderne comme l'époque qui est encore la nôtre, c'est, avant tout, pour une question de cohérence étymologique : le terme de « moderne » dérive de l'adverbe latin *modo*, indiquant la temporalité du *présent*, de l'*actualité*, avec l'addition du suffixe *-ernus*, indiquant *appartenance*. Proprement, le concept de « moderne » signifie donc *appartenance au temps présent* ; étymologiquement il n'y a donc pas de différence entre « moderne » et « contemporain ». L'Âge Moderne devrait donc coïncider avec cette période chronologique que nous vivons aujourd'hui encore. Si nous considérons l'époque qui commence après le Moyen Âge comme révolue – avec la Révolution Française ou n'importe quel autre événement –, nous ne devrions plus, en somme, l'appeler « moderne ».

Si aujourd'hui certains historiens appelle par le nom de *ce qui appartient au présent*, un temps qui est désormais *passé*, c'est par simple convention ; en réalité, ils reconnaissent un changement radical survenu avec la Révolution Française. Cette vision de l'histoire, bien sûr, n'est pas dépourvue de tout fondement ; bien au contraire. En effet, nous aussi reconnaissons dans la Révolution Française un événement décisif, un véritable tournant dans l'histoire, mais dont la suite nous paraît plus comme l'accomplissement que comme le dépassement définitif de ce processus qui avait commencé avec la fin du Moyen Âge, à savoir avec la crise de la structure féodale de la société et de la vision du monde transcendantaliste. C'est pourquoi – comme on le fait déjà couramment pour le Moyen Âge – nous subdiviserons l'Âge Moderne en Haut Âge Moderne et Bas Âge Moderne : le premier correspondant à la période qui va de la fin du Moyen Âge – XIIIe-XIVe siècle – à la Révolution Française ; et le second correspondant à la période qui, de cette Révolution arrive jusqu'à nos jours.

L'on voit bien que la raison qui nous pousse à ces dénominations n'est pas seulement étymologique : elle relève surtout de l'histoire politique et idéologique. Il s'agit en effet de nommer « moderne » ce qui est identifiable par son appartenance à une certaine condition des rapports moraux, économiques et sociaux et à une certaine position idéologique. Or ce qui caractérise le plus notre époque et la met en opposition au Moyen Âge – période de domination de la Tradition – ce sont la *liberté* d'action et de pensée *de l'individu*, l'organisation *démocratico-libérale* des rapports entre les hommes et entre ceux-ci et les institutions, et l'*empirisme* comme vision du monde dominante à partir de laquelle s'organise toute notre culture – où la sphère de l'expérience et de la praxis est de moins en moins soumise à des prétendus pouvoirs métaphysiques, transcendants. Il s'agit de cet ensemble de *valeurs* et *rappports* qui constituent la « Modernité » et qui trouvent leur sanction décisive, après un long acheminement, la nuit du 4 août 1789, avec l'abolition des privilèges féodaux en France par l'Assemblée Nationale Constituante. L'Âge Moderne est pour nous cette période historique dans laquelle la Modernité passe d'un état de défense et survivance, à une phase d'expansion, d'attaque, d'affirmation et, enfin, d'hégémonie.

Mais, si nous pouvons reconnaître les premières manifestations importantes de ces valeurs et rapports politiques, économiques, moraux et idéologiques à partir du XIIIe siècle en Europe, il est évident que tous ces paramètres historiques, précisément en tant que tels, ne se sont pas concrétisés du jour au lendemain, ni de manière homogène dans toutes les régions. Leur affirmation a été un processus, un développement progressif – qui, d'ailleurs, est encore loin d'être accompli. Même en Europe, les dictatures – et leurs idéologies – connues aux XXe siècles ont été peut-être la dernière grande tentative d'obstacle au *progrès* des valeurs et des rapports « modernes ». Non seulement, donc, les dates qui séparent les grands âges historiques sont ici entendues comme des simples indications – XIIIe-XIVe siècles pour le début de l'Âge Moderne et de sa première phase, le Haut Âge Moderne, puis la fin du XVIIIe siècle pour le début du Bas Âge Moderne –, mais il est aisé de retrouver des symptômes des valeurs et rapports « modernes » déjà dans l'Antiquité. Ce que nous appelons le Haut Âge Moderne, notamment, a été une époque de transition extrêmement problématique à cet égard, où les valeurs et rapports « modernes » se sont concrétisés de manière le plus souvent embryonnaire ou compromissaire – tel est, par excellence, la constitution des États sous la monarchie absolue par rapport à la société féodale d'une part,

et la démocratie représentative de l'autre. L'Âge Moderne serait, en somme, cette période historique qui a connu l'affirmation *progressive* de la Modernité.

D'ailleurs, si l'on soutient que les valeurs et les rapports proprement « modernes » sont ceux que nous avons mentionnés ci-haut et si l'on reconnaît qu'aujourd'hui ils structurent notre vie, nous devons alors refuser aussi les thèses selon lesquelles nous vivrions déjà une époque *post-moderne*. Nous soutiendrons en effet la thèse selon laquelle la Modernité, loin d'être épuisée, connaît aujourd'hui son âge de gloire et qu'elle se trouve même en phase d'affirmation et d'expansion.

Moderne (opposé à Traditionnel). Nous qualifierons de « moderne », non seulement ce qui est propre de la Modernité, mais aussi ce qui est propre de l'Âge Moderne – nous pourrions ainsi parler, p. ex., de « traditionalisme moderne » en référence au mouvement de défense des valeurs et rapports propres de la Tradition s'étant manifesté pendant l'Âge Moderne.

Modernisme, -iste (opposé à Traditionalisme, -iste). Il s'agit du mouvement et de toute personne qui agissent pour l'affirmation des valeurs et rapports propres de la Modernité dans le conflit contre la Tradition.

Modernité (opposé à Tradition). Par ce terme nous n'entendons pas une période chronologique, mais un ensemble de valeurs et rapports (notamment économiques, politiques, moraux et idéologiques) qui s'oppose à cet autre ensemble de valeurs et rapports que nous nommerons « Tradition ». Il s'agit de ces valeurs et rapports qui relèvent de la *liberté* d'action et de pensée *de l'individu*, de l'organisation *démocratico-libérale* des rapports entre les hommes et entre ceux-ci et les institutions, et de l'*empirisme* comme vision du monde hégémonique, voire dominante. C'est justement l'essor de cet ensemble de valeurs et rapports qui définit, dans notre recherche, l'Âge Moderne. Un essor qui a été indissolublement lié à celui de l'urbanisation, de l'instauration d'une économie de marché et monétaire, et, donc inévitablement, à la classe bourgeoise ; et c'est pour souligner cette liaison intime que nous emploierons souvent la locution qualificative de « modernobourgeois ».

Introduction

0.1. Les motivations et les origines du projet

Cette recherche est, à la fois, l'approfondissement et l'élargissement du mémoire que nous avons présenté à l'Université de Gênes, en Italie, pour clore notre Master 2 en Histoire de l'art. Consacré aux textes de théorie du cinéma de Jean Epstein¹, cette première recherche – conduite entre 2010 et 2011 – ré-interrogeait les écrits et la pensée du cinéaste et théoricien français d'origine russo-polonaise, habituellement considéré comme l'un des majeurs tenants de ladite « première avant-garde » du cinéma français.

Cette première recherche se proposait un double objectif : en premier lieu, reporter l'attention sur l'ensemble des écrits théoriques d'Epstein et, notamment, sur sa dernière production, beaucoup moins étudiée que celle des années 1920 ; en second lieu et par là précisément, il s'agissait aussi de ré-évaluer, sinon remettre en cause, toute une série de jugements sur l'œuvre et la pensée d'Epstein donnés désormais comme établis et acquis, notamment en ce qui concerne son positionnement critique envers le cinéma et, plus en général, la culture *hégémoniques* de la société *bourgeoise*. Pour nous, il s'agissait de comprendre, notamment, comment le cinéma était mis au service d'un programme de transformation psychique de masse, et quels effets cette transformation préalable devait obtenir dans la vie pratico-politique ; il s'agissait de comprendre, en d'autres termes, quelles étaient les implications *politiques* de la théorie epsteinienne du cinéma ; c'était le caractère d'*avant-garde* de l'œuvre et de la pensée d'Epstein qui était vraiment en question : sa capacité à s'opposer aux institutions et à la société dominantes.

Mais notre mémoire se terminait par une critique des présupposés et des implications – psychiques et politiques – de l'œuvre et de la pensée epsteinienne,

¹ Virgilio Mortari, *Gli scritti teorici di Jean Epstein*, Mémoire de Master 2, Università degli Studi di Genova, 2011.

notamment dans une opposition, que nous ébauchions, avec l'œuvre et la pensée de Sergueï Eisenstein. En effet, à partir de positions typiquement et explicitement spiritualistes – explicites déjà dans les titres de ses textes, d'*Intelligence d'une machine* à *Esprit du cinéma* –, le théoricien-cinéaste français avait tenté de définir une sorte d'*essence anti-rationaliste* du cinéma – *Le cinéma du Diable, Alcool et cinéma* – ; or, si cette définition ontologique demandait à être remise en discussion, c'est qu'elle cautionnait l'instrumentalisation politique du cinéma, de sorte que celui-ci devait fonctionner comme la plus parfaite machine pour mettre en déroute l'esprit rationnel et critique, typiquement *moderne*, dont les masses auraient été désormais les victimes.

Or, en même temps que cette conception du cinéma et ce programme révolutionnaire nous paraissaient discutables, nous trouvions en Eisenstein, plus qu'une alternative, un parfait contre-exemple d'Epstein : les problèmes abordés étaient souvent *exactement* les mêmes, mais les solutions fournies – autant sur le plan théorique que pratique – divergeaient systématiquement. Eisenstein lui-même nous suggérait, d'ailleurs, que cette divergence n'était pas hasardeuse : si, pour lui aussi, il s'agissait bien de dépasser les limites du rationalisme moderno-bourgeois – et tout le système de valeurs et rapports concrets qui s'y trouvaient impliqués – pour reconnaître le caractère fécond et même profondément humain des formes fondamentales de ce qu'on appelait alors la « pensée primitive », cela ne devait pas être obtenu par le retour vers des formes d'expérience mystico-irrationalistes, telles que des nombreux champions de ladite « avant-garde » les préconisaient aussi bien en Occident qu'en Union Soviétique. En effet, pour Eisenstein, la critique de la société et de la culture moderno-bourgeoises, tout comme la possibilité de repenser la valeur des formes de pensée « primitives », trouvaient dans le *matérialisme dialectique* leur outil idéologique essentiel, lequel exigeait, en même temps, un rejet conscient et programmatique du mysticisme irrationaliste alors en vogue dans les milieux intellectuels européens, et que, ensuite, on considérera souvent comme les plus *avancés*.

Notre mémoire débouchait ainsi sur une première hypothèse fondamentale : aussi bien sur le plan idéologico-politique que sur celui poético-esthétique, se cachait, au sein de ladite « avant-garde », une profonde opposition, qui restait le plus souvent dans la pénombre et dont on avait rarement essayé d'en comprendre les raisons et les dynamiques. L'historiographie et la critique hégémoniques, nous semblait-il, avaient préféré établir la

fable d'une constellation – voire d'un front idéalement ou effectivement homogène – de mouvements et gestes poético-esthétiques dont il fallait reconnaître une fondamentale communion critique, oppositionnelle et libératrice. Souvent à cause de l'évaluation sommaire – voire d'une négligence – des positions idéologiques des artistes, on aurait ainsi obtenu un véritable nivellement de l'« avant-garde », contre lequel, d'ailleurs, certains artistes eux-mêmes nous avaient mis en garde. Un nivellement qui serait aussi une altération : non seulement des implications idéologiques et politiques des œuvres des artistes, mais aussi des gestes poético-esthétiques qui s'y trouveraient contenus. Ces équivoques critiques et historiographiques, si fréquentes aujourd'hui, ne sont nullement une nouveauté : que l'on pense à ce qu'observait Umberto Barbaro, un des critiques les plus attentifs à la cinématographie soviétique, déjà en 1950 :

[...] la définition critique [des films soviétiques], hors l'URSS, en a bouleversé la signification et la valeur [...].

Car les critiques occidentaux ont cherché le secret de leur caractère artistique [*artisticità*] en superficie, en quelque chose d'extérieur [...].

[...]. Le complexe concept de montage élaboré par les soviétiques et posé comme « base esthétique du film » ne fut pas entendu, comme il le fallait, à savoir « montage comme idéologie », mais simplement comme montage de plans brefs [...]. [...] l'on avait entendu le « montage à la russe » dans son aspect le plus extérieur, et aussi le moins caractéristique [...].

[...] il fallait, en Occident, rendre exhaustives et systématiques ces *recherches formelles* [des soviétiques], il fallait les fusionner avec celles des avant-gardistes français et des réalisateurs américains [...]. Autrement dit, l'on avait tourné en sens formaliste une recherche qui dans les réalisateurs soviétiques était entendue comme le moyen artistiquement le plus efficace pour atteindre à l'expression des contenus et d'une idéologie [...].

De même, la grande originalité et liberté des points de vue et des cadrages, ce qui dans le film soviétique signifiait [...] pleine et directe adhésion à la réalité dans ses aspects caractéristiques [...], ce fut entendu comme hâtif abandon du fil à plomb de la caméra pour satisfaire un besoin esthétiste d'originalité à tout prix [...], une chasse aux effets surprenants et inédits *pour épater le bourgeois*.²

Le ré-examen des écrits d'Epstein débouchait, donc, sur une remise en question entière, non seulement de la position critique du cinéaste et théoricien français, mais aussi de ce phénomène qu'on appelle habituellement l'« avant-garde » – et non seulement au cinéma, mais aussi dans le champ de l'art en général. Ce mémoire concluait, en effet, nos cursus d'études en Histoire de l'art et, comme nous l'expliquerons plus tard, le cinéma y était envisagé comme le lieu privilégié où la plus part des questions propres à la sphère artistique et politique que nous voulions interroger se trouvaient impliquées de manière exponentielle.

² Umberto Barbaro, « Trent'anni della cinematografia sovietica » [1950] in Id., *Neorealismo e realismo*, Rome, Editori Riuniti, 1976, t. II, pp. 359-62 [nous traduisons, mais c'est l'auteur qui souligne].

Les conclusions et les nouvelles hypothèses qui émergeaient de notre mémoire rendaient donc encore plus brûlante l'une de ses motivations principales : l'insatisfaction pour la notion d'« art d'avant-garde » telle qu'elle est définie et propagée par tout l'apparat de la culture hégémonique, à partir des *media* de communication – de masse ou pas – jusqu'à l'éducation institutionnelle elle-même et le monde de l'art – musées, galeries, propos des artistes, etc. Mais il s'agissait aussi d'une insatisfaction *générale* – soumise, donc, à toutes les approximations et les éventuelles exceptions du cas – pour ledit « art d'avant-garde » tel qu'on le *pratique* aujourd'hui et qu'on l'a *pratiqué* tout au long du XXe siècle. Car la définition que l'on donne au concept d'*art d'avant-garde* et la compréhension des phénomènes qu'on intègre et valorise sous cette catégorie influence de manière déterminante la production actuelle d'œuvres poético-esthétiques *novatrices*, *critiques*, *oppositionnelles*, etc. Cette définition et cette compréhension, en d'autres termes, possèdent des implications pratico-politiques qui ne peuvent pas être ignorées.

Il nous semble indéniable, en effet, l'écart existant entre toute la *rhétorique* de et sur l'« art d'avant-garde », comme *medium* d'émancipation et d'opposition par rapport à la production et à la société dominantes, et son impact effectif, totalement neutralisé. Mais il s'agit de comprendre si cette neutralisation du pouvoir critique de ladite « avant-garde » est due exclusivement à la surpuissance des cibles qu'elle attaque, ou s'il n'y aurait aussi des défaillances propres aux fondements mêmes de ces attaques.

Depuis plusieurs décennies, désormais, il nous semble indéniable, en effet, que les institutions peuvent se permettre de valoriser, même, une conception et une pratique de l'art critique qui, en dehors des slogans – sur l'art comme dernier « refuge, et peut-être la réserve de l'esprit de création et », donc, « des promesses de liberté »³ –, ne sont nullement en conflit avec les rapports dominants et les institutions. Tout se passe comme si le discours et la pratique de et sur ledit « art d'avant-garde » étaient devenus proprement *hégémoniques*, dans le sens, élaboré par Gramsci, où ce discours et cette pratique ne seraient pas seulement les produits et les facteurs de notre *culture* dominante, mais aussi les produits et les facteurs de la domination de la *classe sociale* dominante ; et qu'ils contribueraient, en somme, à l'affirmation de rapports socio-culturels qui conviennent à cette classe, à savoir cette classe qui, comme cela est unanimement reconnu, s'est chargée de *porter* la Modernité : la

3 Olivier Revault D'Allonnes, « La création artistique et les promesses de la liberté » in Id. (dir.), *Esthétique et marxisme*, Paris, UGE, 1974, p. 19.

bourgeoisie.

Se dessinait ainsi une hypothèse fondamentale qui, d'ailleurs, trouvait un appui dans l'une des plus importantes théories de l'art d'avant-garde – jamais traduite en français –, à savoir celle de l'italien Renato Poggioli⁴. Son approche socio-psychologique l'avait amené à soutenir que les formes de production et réception liées audit « art d'avant-garde » seraient celles *typiques* de la société démocratique-libérale, telle qu'elle a été établie par la bourgeoisie, justement. Non par hasard, l'art d'avant-garde ne ferait qu'intégrer un système structuré par les mêmes valeurs qui fondent aussi la recherche scientifique et la concurrence commerciale proprement *modernes* : expérimentalisme, innovation, originalité, auto-affirmation, individualisme, sur-différenciation de l'offre et de la demande, etc. Mais nous reviendrons plus tard sur ces questions.

Cependant, le point le plus préoccupant – si l'on peut dire – qui émergeait de l'étude des textes epsteiniens n'était pas que les modalités de la contestation de ladite « avant-garde » avaient été et restaient inefficaces, aisément neutralisées et entièrement institutionnalisées ; le point le plus préoccupant était, plutôt, que la pensée epsteinienne montrait des signes évidemment rattachables – et pourtant restés inaperçus ou presque – aux positions idéologico-politiques les plus typiquement *réactionnaires*. Car, en fin de compte, le programme epsteinien de mettre en déroute les rapports socio-culturels *rationnels moderno-bourgeois* par le cinéma impliquait l'établissement d'un rapport foncièrement autoritaire où la force spirituelle du spectateur devait résulter comme assujettie à la force spirituelle *transcendantale* du film. Théorie d'autant plus préoccupante que nous croyions la retrouver, de manière étonnamment fréquente, chez d'autres champions de la critique « avant-gardiste » des rapports socio-culturels dominants – en commençant par Artaud, notamment, dont nous avons commencé à approfondir l'étude⁵.

Un nouvel horizon de recherche s'ouvrait ainsi à nous, inexploré ou presque, de mise en question des implications idéologiques et, en dernière instance, politiques de l'*art d'avant-garde*. Il faut à ce propos souligner que nous nous sentions éloignés, en premier

4 Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962. Cet essai sera traduit en anglais aux États-Unis où l'auteur été allé enseigner : Id., *The theory of the avant-garde*, trad. G. Fitzgerald, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

5 Signalons nos deux contributions à ce sujet : la communication « Artaud ou faut-il être cruels pour être réalistes ? » prononcée à Cerisy-la-Salle en juin 2013 lors de la journée d'étude *Faut-il être réaliste*, dans le cadre du colloque *La mise en scène théâtrale et les formes audio-visuelles : emprunts esthétiques et techniques*. Et l'article : V. Mortari, « Quand le théâtre “piétina” le cinéma » in *La Furia Umana*, n. 32, automne 2017, consultable en ligne à l'adresse <http://www.lafuriaumana.it/index.php/65-archive/lfu-32/713-virgilio-mortari-quand-le-theatre-pietina-le-cinema>

lieu, de ces détracteurs de l'avant-garde qui en rapprochent les programmes à ceux des régimes dits « totalitaires », et dont les thèses sont le plus souvent fondées – de Boris Groys à Jean Clair – sur des analogies aussi superficielles que discutables ; mais aussi de ces accusations plus ou moins récentes contre l'« art d'avant-garde » ou l'« art contemporain » qui, sans mettre guère en question la description de l'avant-garde façonnée par la rhétorique hégémonique, prêchent des retours, aussi suspects qu'improbables, à la « poésie », à l'« harmonie », à la « grandeur » et même à l'« ordre » perdus⁶.

Un horizon de recherche inexploré ou presque, d'ailleurs, aussi parce que nos hypothèses et notre méthode critique trouvent leurs appuis fondamentaux chez des auteurs aujourd'hui peut-être moins fréquentés – nous pensons, notamment, à Lukács⁷ ou Hauser. Chez ces auteurs, en tout cas, nous trouvons l'ouverture sur des nouvelles perspectives et des indications fondamentales pour cette approche *matérialiste dialectique* qui, selon nous, est la plus apte pour considérer toutes les questions liées à l'art d'avant-garde en dehors des rhétoriques habituelles : en premier lieu, de cette rhétorique d'empreinte éminemment *formaliste*, où l'art, la poésie et l'esthétique sont crus sauvés par une séparation radicale, sinon absolue, des si détestées logiques du commerce et d'une souvent non mieux définie « raison » ; en second lieu, de ces rhétoriques d'empreinte *néo-romantique* ou *néo-nietzschénne* où, parfois de manière inconsciente, la définition d'« art d'avant-garde » renvoie plus ou moins explicitement à des prémisses et à des implications qui sont celles propres du transcendantalisme – ou mysticisme – et de l'aristocratie, pour nous, les plus contestables. Le cadre très limité du mémoire avait cependant laissé la plupart de ces hypothèses dans un état qui méritait d'être précisé, élargi et approfondi, à la fois. Cette thèse de doctorat a été la tentative de répondre à ces exigences et de donner une suite à au moins une partie des interrogations sur lesquels le mémoire avait débouché.

6 Nous reviendrons sur tous ces points. Signalons, cependant, que, outre chez Jean Clair lui-même, nous pourrions trouver des exemples emblématiques de cette attitude *nostalgique* dans la mise en question de l'« art contemporain » par trois dossiers de la revue *Esprit* : n. 173, juillet-août 1991 ; n. 179, février 1992 ; n. 185, octobre 1992 – avec des textes de : J. Bloedé, D. Bounoux, J.-P. Domecq, F. Gaillard, B. Joliet, M. Kessler, M. Le Bot, J. Molino, N. Mouraux, J. Rustin, D. Sagot-Duvaurox. Puis, dans un dossier spécial de la revue *Télérama* – intitulé « Art contemporain : le grand bazar », octobre 1992. Rappelons déjà la réponse de Didi-Huberman au « ton » de cette polémique in Georges Didi-Huberman, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », in *Lignes*, n. 22, juin 1994, p. 21. Un ouvrage de Marc Jimenez retrace la chronique de cette polémique : Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

7 Les théories du Seconde Après-Guerre du philosophe hongrois ont été l'objet d'un certain discrédit, même, de la part de nombreux intellectuels marxistes ; cf., par exemple, Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux, « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », in *Actuel Marx*, n. 45, 2009, p. 12 ; et Michael Löwy, « L'irréalisme critique », in *ibid.*, p. 52.

Et à l'égard des motivations qui ont animé notre recherche de doctorat, nous tenons à préciser deux points fondamentaux, encore : en premier lieu, notre programme de remettre en cause l'art d'avant-garde et le discours qui pèse sur lui, n'était nullement motivé par une intention de condamnation, mais par celle de la compréhension. Pour nous, il s'agissait de répondre, tout d'abord, à l'insatisfaction à recevoir un discours qui nous apparaissait désormais comme une pure pose rhétorique qui obtenait le contraire de ce qu'elle prétend, inhibant ou, du moins, ralentissant toute sérieuse tentative de contribuer à l'émancipation des rapports socio-culturels dominants. En second lieu, cette mise en cause n'était pas seulement la critique d'un objet extérieur à nous et avec lequel nous nous positionnions en conflit : dans la mesure où nous-mêmes nous étions profondément influencés – pour utiliser un euphémisme – par l'apparat hégémonique de communication et d'éducation, cette recherche a été motivée, en même temps, par une intention d'*auto-critique*, car nous étions tout aussi insatisfaits de *notre* compréhension des phénomènes en question – et, donc, de la réalité des rapports socio-culturels.

0.2. Deux premières hypothèses

La présente recherche démarrait, donc, sur une série de convictions et d'hypothèses qui s'étaient solidifiées ou avaient émergées lors de notre mémoire. Et l'une des plus importantes, c'était que l'étude des problèmes liés à l'« art d'avant-garde » trouvait dans le champ du cinéma son terrain privilégié.

Tout d'abord, il faut remarquer que les études et les théories sur le cinéma dit « d'avant-garde », « expérimental » ou encore « d'auteur », n'ont pas seulement emprunté une grande partie de leurs termes et concepts de l'historiographie, la critique et la théorie de l'art, mais, presque sans exceptions, ils l'ont fait de manière totalement acritique. Dans la première moitié du XXe siècle et en toute l'Europe, en effet, le cinéma dit « d'avant-garde » a été défini par des hommes provenant du monde ou d'intérêts liés à l'art, la littérature ou la musique – pour la France, il suffirait de nommer Surville, Canudo, Vuillermoz, Delluc, Dulac, Cocteau, Epstein, Artaud, etc. Ces intellectuels ne portaient pas au cinéma seulement

des techniques ou des modalités poétiques – parfois inapplicables en passant d'un *medium* à l'autre –, mais aussi des motivations, des finalités et une certaine échelle de valeurs ; c'est-à-dire, qu'ils portaient dans le cinéma une certaine vision du monde et une certaine définition du travail poético-esthétique, notamment en ce qui concerne le rapport entre l'œuvre d'art et la réalité ; sa fonction, donc. Dès lors, jusqu'aujourd'hui, les discours sur le cinéma dit « d'avant-garde » ont souffert et souffrent, de manière évidente – nous le verrons –, de la même rhétorique qui pèse sur l'« art d'avant-garde » ; ils présentent, en grande partie, les mêmes équivoques, les mêmes ambiguïtés.

Mais si le cinéma peut être considéré comme le terrain privilégié pour l'étude de la question « avant-garde », ce n'est pas en raison de cette communauté terminologico-conceptuelle avec la sphère de l'art *en général*. Le point c'est qu'au cinéma se trouvent engagés immédiatement ou de manière exponentielle certains des problèmes qui définissent le plus profondément ce qu'on appelle habituellement l'« avant-garde » : l'autonomie presque *naturelle* – si l'on peut dire – par rapport à toute tradition, à tout canon de règles et modèles académiques qui pesaient sur les autres arts ; le lien essentiel avec la mécanique industrielle la plus moderne et avancée ; la possibilité d'établir des rapports avec la réalité phénoménale aussi bruts et neutres, que déformés, jusqu'à l'abstraction ; l'enjeu, selon des proportions inouïes, de son rapport avec une production et une commercialisation à l'échelle industrielle – le marché moderne de l'art et du spectacle – et, donc, avec un public de masse. Le cinéma, en somme, invitait les milieux intellectuels dits « avant-gardistes », autant par sa puissance de dérèglement des codes poético-esthétiques, que par ses enjeux économique-politiques.

À côté de ces possibilités du cinéma, habituellement rappelées par les études sur le cinéma d'avant-garde, il y a une raison plus profonde qui résume en quelque sorte celles que nous venons de citer, et qui nous permet d'envisager le champ des études cinématographiques comme le lieu privilégié pour l'étude des problèmes propres de l'avant-garde. C'est que, entre les deux guerres notamment, les caractéristiques spécifiques du procédé cinématographique semblaient en faire l'instrument privilégié pour servir le plus poussé des programmes « avant-gardistes » : à savoir le façonnage d'un homme et d'un monde nouveaux. Le film apparut comme l'instrument le plus apte pour propager, non seulement des nouvelles idées, mais aussi des nouvelles modalités de penser ; et cela, non

seulement par sa possible diffusion de masse, mais aussi – sinon surtout – par le pouvoir de *pénétration* psychique qu'on lui attribuait : le cinéma put être vu comme le plus puissant *medium* de transformation, voire de manipulation, des esprits. Autant au niveau subconscient que conscient, de la perception que de la conception, l'*esthétique du choc* semblait ainsi avoir trouvé sa plus redoutable application.

C'est autour de ce problème – on l'oublie trop souvent – que Deleuze encore avait construit son diptyque sur le cinéma : le régime de l'« image-mouvement » y était défini comme celui où se produit un « *noochoc* », à savoir la création d'un circuit entre la pensée et les images cinématographiques où agit la « puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc » ; un circuit où « le *mouvement automatique* fait lever en nous un *automate spirituel*, qui réagit à son tour sur lui »⁸. Le cinéma de l'« image-mouvement » – où les espoirs révolutionnaires de l'avant-garde auraient convergé dans la première moitié du XXe siècle – se distinguait par cette faculté de procurer comme une vibration dans la pensée du spectateur, laquelle à son tour revenait au film, orientant la compréhension et même la perception des images. L'automatisme spirituel ne désignait plus, alors, « comme dans la philosophie classique », une association d'idées close en elle-même, mais un rapport dialectique établi entre la pensée et un élément extérieur – les images filmique –, où l'une et l'autre se déterminent réciproquement. Or, selon Deleuze, si ce régime esthétique du cinéma avait échoué, cela n'était pas dû à son *impuissance*, mais, tout au contraire, au fait, selon lui historiquement avéré, qu'il avait été au service du pouvoir et de l'oppression ; qu'il avait contribué moins à émanciper les hommes, qu'à les assujettir. Ce cinéma, concluait-il, avait fait de l'« automate spirituel », l'« homme fasciste » :

À quel point les grandes déclarations, d'Eisenstein, de Gance, sonnent étranges aujourd'hui : on les garde comme des déclarations de musée, tous les espoirs mis dans le cinéma, art des masses et nouvelle pensée. On peut toujours dire que le cinéma s'est noyé dans la nullité de ses productions. Que deviennent le suspense d'Hitchcock, le choc d'Eisenstein, le sublime de Gance, quand ils sont repris par des auteurs médiocres ? Quand la violence n'est plus celle de l'image et de ses vibrations, mais celle du représenté, on tombe dans un arbitraire sanguinolent, quand la grandeur n'est plus celle de la composition, mais un pur et simple gonflement du représenté, il n'y a plus d'excitation cérébrale ou de naissance de la pensée. C'est plutôt une déficience généralisée chez l'auteur et les spectateurs. Pourtant, la médiocrité courante n'a jamais empêchée la grande peinture ; mais il n'en est pas de même dans les conditions d'un art industriel, où la proportion des œuvres exécrables met directement en cause les buts et les capacités les plus essentielles. Le cinéma meurt donc de sa médiocrité quantitative. Il y a toutefois une raison plus

8 Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, pp. 203-204.

importante encore : l'art de masse, le traitement des masses, qui ne devaient pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'État, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste.⁹

Certes, des théoriciens-cinéastes comme Eisenstein et Gance se trouvent pleinement affectés par ces questions. Mais aussi un Jean Epstein, dont l'œuvre est trop souvent enfermée dans une dimension strictement poético-esthétique, *formelle* : en effet, toute sa théorie et ses créations autour du problème de la « photogénie » avaient des motivations et des finalités éminemment *politiques* – nous le verrons. En tout cas, si nous citons Deleuze ce n'est pas seulement parce que ce passage touche au problème central qui motive et préoccupe la présente recherche, mais aussi parce que ses thèses nous semblent fort insatisfaisantes. Nous ne pouvons pas traiter en détail la pensée de Deleuze, qui mériterait une recherche à part ; limitons nous à observer, ici, qu'il conçoit la sphère culturelle comme déchirée par un conflit fondamental : celui entre une *culture haute* assurée par une poignée de grands hommes et œuvrant à la possibilité d'une liberté des hommes, et une *culture basse*, assurée par une masse médiocre, sans valeur, qui, en revanche, aurait contribué à leur assujettissement.

Il s'agit précisément de cette perspective idéologique, foncièrement *élitiste*, que nous allons rejeter dans les pages qui vont suivre. Tout d'abord, car elle se trouve démentie par la réalité : Leni Riefenstahl n'était pas médiocre ; Marinetti, non plus ; pourtant, ils se mirent au service du fascisme et de la guerre. On ne peut pas se cacher que la culture la plus *haute* et la plus *avancée* ait pu collaborer avec la politique la plus *réactionnaire* : l'opposition établie par Deleuze ne tient pas. Il s'agit bien d'adopter une autre perspective, donc ; laquelle, cependant, maintienne la reconnaissance – indéniable – d'un conflit fondamental à l'intérieur de la société moderno-bourgeoise. Or, que notre société puisse être définie *moderno-bourgeoise*, cela nous paraît une indication précieuse. Notre recherche se développera, donc, à partir de la thèse de fond suivante – que nous explorerons tout au long de nos argumentations – : la dynamique fondamentale de l'Âge Moderne¹⁰, c'est le conflit entre l'essor de la bourgeoisie sur la scène du pouvoir politique et la résistance de l'aristocratie pour la direction des rapports socio-culturels. Toute manifestation historique

⁹ *Ibid.*, pp. 213-214.

¹⁰ Cf. *supra*, notre Glossaire.

moderne – soit-elle poético-esthétique ou pas – est plus ou moins profondément affectée par ce conflit structurel. Ce qui ne signifie nullement que toute manifestation historique moderne doive être considérée comme une directe et simple *détermination* de ce conflit ; ni que les produits culturels n'aient aucun effet *déterminant* sur ce conflit fondamental.

0.3. L'émergence du matérialisme dialectique comme méthode de recherche

Tout au contraire, la gravité de la question de l'art consiste précisément dans le fait que les produits culturels ont une influence décisive dans le développement des conflits économiques et politiques, outre que moraux, idéologiques et, bien sûr, poético-esthétiques. Les œuvres d'art, les films, mais aussi les écrits théoriques seront par nous abordés sous cet angle historiographique, selon lequel toute sphère sociale et culturelle – politique, économie, morale, idéologie, art et communication – participe de et, en même temps, participe au processus de dissolution des rapports aristocratique-féodaux fondés sur l'autorité et la croyance, et d'affirmation des rapports démocratique-libéraux fondés sur une égalité de principe et une analyse critique empirique. Nous essayerons, alors, de développer cette perspective dans le sens dessiné notamment par Lukács dans son ouvrage – pour nous fondamental – *La destruction de la Raison*¹¹, consacré plus proprement à la sphère de la philosophie : si, selon cette perspective, « il n'y a pas de philosophie “innocente” », cela signifie que l'élaboration philosophique – et cela vaut pour toute production culturelle – « ne peut pas être quelque chose de neutre, qui planerait au dessus des partis et du développement social », mais c'est *toujours* un véritable *agent* qui, dans une plus ou grande mesure, « peut favoriser ou arrêter » le progrès vers une situation concrète déterminée¹². Selon une formule plus générale, cela revient à soutenir que « tout est politique », comme l'écrivait un autre philosophe matérialiste dialectique, Antonio Gramsci.

Mais, répétons-le, cela ne signifie nullement que les produits poético-esthétiques se définissent par leur apport à ce parti politique ou celui-là ; ou par leur impact *exclusif* dans

11 Georg Lukács, *La destruction de la Raison* [1954], trad. S. George, A. Gisselbrecht, E. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 1958

12 *Ibid.*, p. 9.

la sphère des rapports sociaux. Cela ne signifie pas non plus que les œuvres d'art soient les *simples* produits des rapports sociaux, des conditions politiques d'une conjoncture historique donnée, où elles trouveraient toutes leurs déterminations formelles et de contenu. Il faut, alors, tout d'abord préciser que le concept de « politique » ne peut pas être réduit à l'exercice du pouvoir de la part du gouvernement, ni à la réalisation des tâches administratives et institutionnelles : comme le veut son étymologie, la « politique » est établie par et établit les relations d'un nombre élevé d'éléments, en l'occurrence les membres de la société, les citoyens. Or, le produit d'art n'est pas *politique* seulement parce qu'il intègre les relations d'échange des marchandises et parce qu'il est soumis à l'accueil ou au refus des institutions ; il est *politique* aussi parce que, en tant qu'objet *artificiel sensible*, il a un impact psychique plus ou moins négligeable sur le public, autant au niveau logique qu'affectif. Bon gré mal gré, l'œuvre d'art est un *medium de communication*, mais pas simplement dans le sens où elle assurerait la transmission d'un message discursif : le point c'est que, tout d'abord, il s'agit d'un objet dont l'exigence était d'être *exprimé, façonné*, en une forme *sensible* – il s'agit, en somme, d'un objet *poético-esthétique* – qui va trouver une place dans l'espace *commun* et qui est susceptible, donc, d'être accessible à un public plus ou moins élargi. C'est un aspect qui ne peut pas être méconnu même s'il s'agit d'une œuvre qui ne sera jamais perçue par le public. Le fait précisément qu'une œuvre ait un impact mineur ou nul dans la sphère publique détermine son rôle dans la dynamique des conflits socio-culturels, sa qualité politique : si sa force de transformation pratico-politique s'avère nulle ou négligeable, on ne dira pas que l'œuvre *n'est pas politique*, mais qu'elle est *inutile* au changement des rapports socio-culturels, mais *utile* – peut-être bien, malgré toute intention – au maintien de la direction hégémonique de ces rapports. Bref, que son auteur le veuille ou pas, tout produit poético-esthétique est une *prise de position* dans la dynamique des rapports socio-culturel et y assume un rôle *actif* – même lorsqu'il est apparemment *passif*.

Ainsi, si rejeter ou défendre la « raison » avait eu des effets concrets indéniables sur l'évolution des rapports sociaux pendant ce que nous appelons le Bas Âge Moderne¹³, selon Lukács, un enjeu similaire, dialectiquement lié au conflit fondamental entre les classes sociales, devait se développer dans le champ de la production artistique : et, non seulement

13 Cf. *supra*, notre Glossaire.

selon Lukács, mais aussi chez d'autres intellectuels d'orientation matérialiste dialectique comme Arnold Hauser ou Eisenstein, ce conflit a été traduit dans les termes de l'opposition entre « réalisme » et « anti-réalisme ». Or, ce qu'il nous intéresse de souligner, ici, c'est que selon cette perspective, au lieu de penser les conflits poético-esthétiques dans les termes d'une opposition entre grands artistes et médiocres artisans – où la pensée de Deleuze montre combien est-elle redevable de Nietzsche –, il devient possible de les comprendre dans leur relation intime avec les conflits idéologiques et, immanquablement, avec les conflits sociaux de classe. En d'autres termes, nous essayerons de nous éloigner autant qu'il nous sera possible de la perspective élitiste néo-romantique – ou néo-nietzschéenne – qui structure encore la plupart des études sur ladite « avant-garde », pour adopter la méthode qui est propre du matérialisme dialectique.

Si nous adoptons cette méthode scientifique, c'est parce que, à nos yeux, elle permet de comprendre les objets d'étude – quels qu'ils soient – de la manière la plus complexe. Ce qui caractérise le plus profondément le matérialisme dialectique, en effet, c'est de concevoir la compréhension de la réalité comme un *processus* où, au fur et à mesure qu'on considère les aspects auparavant négligés, l'on passe à un niveau supérieur de compréhension, sans que cela efface les composants et les résultats précédents. Bien au contraire, tous les aspects étudiés et tous les passages du processus sont considérés comme les constituants même du dernier niveau atteint, qui devient une *union* ou *totalité dialectique*. C'est-à-dire que cette *totalité* – qui est toujours tenue, d'ailleurs, pour provisoire et critiquable – se définit dans la mesure où chaque élément qui la compose est reconnaissable dans sa différence, dans son unicité ; et, en même temps, cette différence et cette unicité propres à chaque élément se définissent par rapport aux propriétés des autres éléments et à la *totalité* elle-même : chaque élément détermine les autres et en est, à la fois, déterminé. Étant un processus continu d'absorption et, à la fois, distinction, la méthode dialectique refuse ainsi, non seulement tout présupposé et toute conclusion définitive, mais, donc, aussi bien la propriété de l'*absoluité* que celle de l'*immédiateté*.

Cela implique que ni les textes de théorie de l'art et du cinéma, ni les œuvres poético-esthétiques, seront étudiés selon une approche *esthétiste* ou *formaliste* – ou *cinéphile* –, où, dans le meilleur des cas, les déterminantes dites extra-artistiques – économiques, sociologiques et logiques – se trouveraient reléguées sur le plan des

anecdotes. Nous ne pensons pas non plus que les produits poético-esthétiques trouvent une irréversible et entière pré-détermination dans le fond économique-politique¹⁴. L'une des thèses de fond de notre recherche c'est que tout geste théorique ou poético-esthétique trouve un terrain sur lequel déjà agissent des entités qui possèdent des relations spécifiques entre elles, et où les nouveaux gestes théoriques ou poético-esthétiques *interviennent*. Pour cette recherche, tout texte et toute œuvre d'art – films compris – sont, bon gré mal gré, des *interventions*, donc, des *prises de position* dont, comme nous l'avons déjà mentionné, l'impact peut – et devrait – être mesuré autant à l'intérieur de leur sphère spécifique, que dans les sphères de la morale, de l'économie, de la politique, etc.

Le matérialisme dialectique est, donc pour nous, la méthode scientifique qui exige le plus vigoureusement de se défaire, non seulement de toute rhétorique établie, de toute présupposition acritiquement acceptée, mais aussi de toute opposition simpliste. Nous le verrons : selon les rhétoriques de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* actuellement hégémoniques, le caractère de la *différence* – de l'*unicité*, de l'*originalité*, etc. – suffit le plus souvent pour déterminer la production poético-esthétique *critique* et, même, *révolutionnaire* ; ce qui, selon les conceptions les plus courantes, devrait donc être défini « d'avant-garde ». Cette conception qui fait de l'*innovation* et de la *différence* les qualités essentielles de toute action critique repose sur le présupposé que la société modernobourgeoise soit foncièrement statique, traditionaliste et fermée à toute différenciation et évolution. Comme nous le verrons, cette rhétorique reste pour nous fort superficielle et discutable ; le matérialisme dialectique nous imposera d'étudier plus en profondeur le rapport entre la dynamique de l'évolution des rapports sociaux et des institutions, et la dynamique des gestes poético-esthétiques. Il s'agira, donc, de ré-évaluer l'opposition entre un art prétendu émancipateur car anti-conformiste et un système de rapports institutionnels et commerciaux prétendu oppressants car raidis et fermés à toute transformation.

Notre recherche se veut fondée sur une étude du processus historique comme un développement dialectique et unitaire de conflits. Ce qui nous évitera de concevoir l'idéologie et la société modernobourgeoises, contre lesquelles on place habituellement

14 Nous pouvons trouver la claire formulation de l'interdépendance dialectique entre les sphères matérielle et spirituelle déjà dans des textes classiques du matérialisme dialectique comme les *Thèses sur Feuerbach* – 1845 – ou les lettres d'Engels à Joseph Bloch du 21 septembre 1890 et à Franz Mehring du 14 juillet 1893, spécifiquement consacrées à ce problème ; les deux textes sont publiés in Karl Marx et Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, trad. L. Lafargue, Paris, Les Éditions Sociales, 1980, respectivement aux pp. 128-135, 151-157 et 169-175.

ledit « art d'avant-garde », comme un système *simplement* conservateur ou traditionaliste, générateurs d'intérêts *exclusivement* égoïstes et matériels et, pire encore, comme un système *entièrement* dévoué à la poursuite de finalités dites « rationnelles » – sans que l'on nous explique, en plus, qu'est-ce que cela signifierait exactement. Or, il suffirait de se pencher un peu plus attentivement sur les rapports socio-culturels modernobourgeois pour s'apercevoir qu'ils sont loin d'être exclusivement « rationnels » : nous essayerons de comprendre que, en revanche, le système des rapports modernobourgeois possède *sa* « rationalité » – tout comme d'autres sociétés et cultures avaient la leur –, laquelle peut être tenue pour très partielle et, selon certains points de vue, même très superficielle. Selon nous, la tâche d'une véritable critique du système de rapports modernobourgeois et de leur « rationalité » consiste plutôt dans la capacité à en reconnaître les spécificités – et les limites –, plutôt que d'en rendre absolu un aspect particulier.

Le matérialisme dialectique, en fait, permet – et exige, même – de reconnaître le caractère profondément anti-traditionaliste de la société et la culture modernobourgeoises par rapport aux sociétés et cultures précédentes, en tant que progrès vers l'émancipation des hommes et de l'établissement de rapports plus égalitaires. Mais il va plus loin encore : comme nous le verrons, il permet et exige de reconnaître, en effet, non seulement le caractère historiquement *révolutionnaire* de la classe actuellement hégémonique – la bourgeoisie –, mais aussi que ce caractère lui est *en quelque mesure* essentiel : jusqu'à un certain degré, la structure même du libéralisme capitaliste – fondé sur une conception du monde empiriste et individualiste – promeut sans cesse la liberté individuelle – au moins sur le plan idéologique – et la transformation des rapports et des positions économiques, politiques et culturelles. Un caractère *révolutionnaire* qui, bien sûr, doit devenir de plus en plus *formel*, au fur et à mesure que les rapports et les valeurs modernobourgeoises s'installent et demandent à être conservés.

Il s'agira, à cet égard, de concevoir l'idéologie et la société modernobourgeoises dans leur processus d'essor et d'affirmation, plutôt que comme un bloc s'étant installé subitement avec la Révolution Française. Ainsi, nous pourrions reconnaître que, tout au long du XIXe siècle, sinon jusqu'à la Seconde Guerre, les forces aristocratiques *réactionnaires* ont été présentes et actives autant sur la scène politique que sur celle culturelle. En d'autres termes, il devient possible de reconnaître que certains gestes critiques lancés contre la

culture et la société modernobourgeoises aient bien été des gestes d'opposition, mais d'une opposition *réactionnaire*, dont la finalité était de défendre les valeurs et les rapports propres des idéologies et des sociétés aristocratico-transcendantalistes. D'où les bien connus anathèmes lancés, par les idéologues de la *réaction*, contre la *décadence* et le *désordre* modernes.

0.4. Impasses et équivoques terminologico-conceptuelles du discours hégémonique sur l'avant-garde : l'exigence d'une prise de distance de la rhétorique *formaliste* et ses héritages

Et c'est ici que nous touchons à l'une des questions majeures affrontées par notre recherche : car, habituellement, dans les études d'historiographie et critique de l'art ou du cinéma, le fait qu'un artiste soit novateur et anti-conformiste dans le champ poético-esthétique, mais explicitement réactionnaire par ses pensées politiques, ne présente aucun souci. La contradiction est le plus souvent laissée intacte, comme si entre l'expression dite « artistique » et l'idéologie politique – et philosophique – pouvait y avoir une séparation, une autonomie réciproque évidente. Cependant, fort souvent les artistes ont programmatiquement conçu et réalisé leurs productions, non seulement pour *exprimer*, mais aussi pour *servir* leurs idées et sentiments sur la société et les hommes ; l'œuvre d'art a souvent reçu la finalité spécifique d'obtenir un changement *concret, pratico-politique*. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, nous concevons une relation dialectique entre toutes les sphères socio-culturelles : s'il y a une contradiction – apparente, en fait – entre les convictions philosophico-politiques et les formes poético-esthétiques, la thèse d'une autonomie réciproque ne peut pas nous satisfaire. Certes, il se pourrait que l'effet escompté ou l'intention de l'artiste soient démentis par le résultat concret ; toutefois, du Romantisme aux dites « avant-gardes », en passant par l'*art pour l'art*, ces contradictions sont étrangement nombreuses. L'historiographie et la critique institutionnelles semblent avoir écarté *a priori* la possibilité que la puissance et l'intention des œuvres d'art critiques aient, plus simplement, été neutralisées par les forces qu'elles attaquaient.

Le problème c'est que, trop souvent, l'idéologie des artistes est, soit laissée dans la

pénombre – comme dans le cas d’Abel Gance, pour rester dans le champ du cinéma français –, soit complètement déformée jusqu’à son bouleversement – comme dans le cas d’Artaud ou, comme nous le verrons, d’Epstein. C’est pourquoi le premier objectif de cette recherche est de reporter l’attention sur des aspects essentiels de ladite « avant-garde » qui mériteraient d’être approfondis, alors que, le plus souvent, ils sont évacués de l’horizon critique, pour laisser la place à une rhétorique acritiquement héritée d’une longue tradition – celles qu’on appelle le plus couramment « formaliste », « esthétiste » ou « moderniste » –, qui élève automatiquement en *héros-martyres* de la liberté et de la lutte contre l’oppression, ces artistes qui peuvent s’arborer du titre « d’avant-garde ». C’est alors que, comme dans l’exemple de Deleuze, Eisenstein, Gance et Hitchcock peuvent – soulignons-le encore, par leurs qualités *extraordinaires, supérieures* – figurer unis dans un même front dressé contre l’industrie culturelle et les régimes autoritaires – Hollywood et Hitler. En réalité, si nous nous penchions sur les idéologies et les intentions de ces trois cinéastes, nous découvririons trois positions foncièrement différentes et, même, totalement opposées, du moins pour ce qui concerne Eisenstein et Gance. Deux auteurs qui, d’habitude, sont pourtant confortablement intégrés à l’« avant-garde » cinématographique. En fait, les effets psychiques que leurs films sont censés produire sur le public, les conséquences pratico-politiques de ces effets et les positions philosophiques qui les motivent, échappent aux codes de la production commerciale la plus facile ; et, pourtant, ces effets, conséquences et positions restent, entre eux, irrémédiablement conflictuels et inconciliables. À tel point que le concept général de « cinéma » – mais aussi d’« art » – « d’avant-garde » deviendrait, peut-être, intenable.

Telle était, précisément, l’une des hypothèses principales qui avaient émergé de notre mémoire sur Epstein. Il est vrai que l’on s’est souvent efforcés de reconnaître d’éventuelles divisions à l’intérieur de l’avant-garde ; mais elles sont le plus souvent établies selon des critères chronologico-géographiques. Et lorsque l’on établit des différenciations, voire des conflits, entre les « mouvements d’avant-garde », rarement elles aboutissent à des oppositions vraiment radicales : une communion de base qui les agrège à un même geste anti-traditionaliste et anti-institutionnel est toujours plus ou moins clairement supposée. C’est pourquoi l’on a pu soutenir, parfois, la thèse d’un réseau – sinon d’une union – international de l’avant-garde, qui aurait inter-relié tous les membres des

différents pays en une collaboration plus ou moins étroite et en un programme en grande partie commun. Cette perspective est loin d'être totalement fausse, car parmi certains courants ou groupes il y eut, en effet, des importants échanges collaboratifs ; elle risque cependant de cacher une réalité plus complexe. Les recherches conduites lors de notre mémoire, en effet, nous poussaient à reconnaître une opposition entre Epstein et Eisenstein qui était très profonde, véritablement *radicale* ; et dirions nous inévitable, si l'on examinait leurs respectives positions idéologiques. Car elles exemplifient parfaitement les deux principales prises de position, foncièrement conflictuelles entre elles, qui s'étaient dressées contre l'affirmation de l'idéologie et de la société modernobourgeoises : celle aristocratico-transcendantaliste du Romantisme – avec ses nombreuses suites et développements – et celle matérialiste dialectique du Marxisme.

Entre le français et le soviétique, nous n'apercevions pas un conflit qui pourtant laissait intacte une communauté de base, comme nous pouvions le reconnaître entre Eisenstein et Poudovkine ou Vertov ou encore Dovjenko, d'une part, et entre Epstein et les surréalistes ou les tenants du cinéma dit « abstrait », d'autre part. Ce conflit radical se présentait plutôt sous la forme d'une opposition irréductible distinguant deux *fronts critiques* ; une opposition qu'Eisenstein lui-même avait esquissée avec ses accusations contre Baudelaire et, encore plus gravement, contre les surréalistes et, surtout, Kandinsky et les futuristes – nous reviendrons sur ce point. Or, notre hypothèse c'est que nous avons bien à faire avec deux *fronts d'opposition* aux valeurs et rapports modernobourgeois, mais l'un luttant en sens *réactionnaire*, tandis que l'autre front avait pour programme le développement en sens *progressiste* des rapports socio-culturels. C'est-à-dire que pour l'un, reste encore centrale l'idée de l'œuvre poético-esthétique comme manifestation d'une prétendue force transcendantale devant avoir pour effet l'inhibition d'une compréhension critique et dialectique de la réalité – où, sur le plan plus strictement philosophique, il s'agissait d'obtenir une subsomption du régime de l'individualité par celui de l'universalité, et sur le plan politique, il s'agissait de rétablir l'hégémonie d'une prétendue élite spirituelle, mise en crise par la prétendue décadence moderne – ; alors que pour l'autre, il s'agissait de pousser encore plus loin les conquêtes anti-traditionalistes, anti-aristocratiques et anti-transcendantalistes obtenues au cours de plusieurs siècles de lutte.

À cet égard, nous devons souligner que les termes de *réactionnaire* et *progressiste*

ne seront pas employés en tant qu'éloges ou accusations rhétoriques, mais en tant que concepts historiographiques. Nous essayerons de déterminer les concepts de *réaction* et de *progrès* par rapport à la définition de « modernité » ; en fait, c'est par rapport à ce qui est *moderne*, nouveau, actuel et qui tente de remplacer ce qui était établi, que nous pouvons prendre : soit une position critique pour essayer de conserver la situation ancienne – ou d'y revenir si la « modernité » est dans une phase avancée d'affirmation – ; soit une position dont l'objectif sera de porter plus loin le chemin du changement entrepris jusque-là. L'une des tâches fondamentales de notre recherche sera, ainsi, la tentative d'interroger le concept de *moderne* – et ses dérivés –, pour le comprendre en dehors des rhétoriques habituelles. Cette exigence n'est pas due seulement à notre perspective, concevant les produits poético-esthétiques comme des prises de position dans le développement des conflits socio-culturels, mais aussi parce que, d'une part, le terme de « moderne » a été souvent lié à celui d'« avant-garde » ; et, d'autre part, parce que ce terme et ses dérivés – ceux de « modernité » et « modernisme », notamment –, parmi les plus importants pour la critique et l'historiographie de l'art, restent parmi les plus galvaudés et ambigus – autant que celui d'« avant-garde », justement.

Rien de plus significatif, à cet égard, que cette frappante incongruence entre les définitions chronologiques de l'*art moderne* et de l'*histoire moderne* : selon les coordonnées institutionnelles, en effet, l'« époque moderne » irait du XVe siècle jusqu'à nos jours – ou, selon une autre version, jusqu'à la Révolution Française lorsqu'elle commencerait l'« époque contemporaine » – ; l'« art moderne », en revanche, commencerait seulement vers le milieu du XIXe siècle – l'on renvoie souvent à Manet et/ou Baudelaire –, pour se terminer avec la fin de la Seconde Guerre Mondiale, lorsqu'elle débiterait l'« art contemporain ». Ainsi, aujourd'hui, les ambiguïtés de la terminologie de l'histoire de l'art induisent apodictiquement le présupposé que jusqu'à 1850 l'art soit resté en retard par rapport au développement *historique* de la Modernité ; que, jusque-là, il soit resté, en quelque sorte, *traditionnel*. Et il est remarquable que cette aberration – apparente, du moins –, ce décalage énorme entre le début de l'histoire et de l'*art modernes*, ne concernent nullement la sphère de la philosophie, par exemple, où les limites de la « philosophie moderne » correspondent parfaitement avec celles de l'« époque moderne ».

La faiblesse critique de ce présupposé induit par l'histoire de l'art institutionnelle

semble se manifester aussi par le fait que, parfois, les historiens et les critiques puissent fixer les délimitations de l'« art moderne » et « contemporain » avant ou après les cordonnées habituelles : parfois le premier commencerait avec le Romantisme, par exemple, et le second commencerait tantôt avec Cézanne, tantôt avec le Cubisme, tantôt avec les premières manifestations desdites « avant-gardes historiques », tantôt avec Duchamp, etc. Autrement dit, on a l'impression que les définitions chronologiques de l'« art moderne » – et, conséquemment, de l'« art contemporain » aussi – soient purement conventionnelles et que, au fond, chaque historien ait l'aise de l'établir à la date qui lui convient le plus.

Le point c'est que le concept courant d'« art moderne » n'aurait, apparemment, aucun lien avec les critères de définition des *modernités historique* et *philosophique* ; les critères de définition de l'« art moderne » sont le plus souvent *subjectifs* : les historiens de l'art ont l'aise d'établir les limites de la *modernité artistique* à tout endroit où l'on croit reconnaître une *rupture formelle* suffisamment importante ; une *rupture* exclusive au champ strictement poético-esthétique, la sphère de l'art étant supposée déliée des développements économique-politiques et idéologiques qui définissent la modernité historique et philosophique. Et, en effet, après l'art « médiéval », le développement de la sphère poético-esthétique est habituellement défini par des critères de style – selon la séquence Renaissance, Baroque, Rococo, Néo-Classicisme, Romantisme –, plutôt que par des critères historiques globaux.

Que ces définitions soient, au fond, surtout *formelles*, *conventionnelles* et *rhétoriques*, nous semble confirmé par d'autres problèmes conceptuels liés au terme de « modernité », frôlant le paradoxe, sinon l'absurde. Que l'on pense à la distinction entre « art moderne » ou « modernité artistique » et « modernisme » : ce dernier est réduit, le plus souvent, à un ensemble assez restreint de phénomènes artistiques compris entre la fin du XIXe siècle ou le début du XXe siècle et les années 1930 ou 1950, selon les différentes opinions. Il s'agirait alors de comprendre pourquoi Manet, qui est souvent reconnu comme l'initiateur dudit « art moderne », comme la première grande manifestation des valeurs *modernes* en art, ne serait pas un *moderniste* – terme qui, justement, devrait désigner ceux qui affirment et promeuvent les valeurs *modernes* – ; et pourquoi Ezra Pound, l'un des majeurs défenseurs des valeurs réactionnaires, puisse apparaître systématiquement parmi les membres du *modernisme*. Mais, il est encore plus problématique, que l'on accepte de

manière tout à fait insoucieuse le conflit entre *modernité artistique* et *modernité historique* – ou économique-sociale –, comme si les valeurs poético-esthétiques qui caractérisaient le plus essentiellement la Modernité, n'étaient pas seulement indépendantes par rapport à celles historiques – et philosophiques –, mais, même, contradictoires avec elles.

Or, à nos yeux, le problème ce n'est pas le caractère *paradoxal* de cette situation terminologico-conceptuelle – qui, répétons-le, concerne les outils les plus essentiels de la critique et de l'historiographie de l'art –, mais le fait que, presque sans exception, ces paradoxes soient adoptés et répétés de manière apodictique et acritique. Ce qui est l'inévitable conséquence de l'organisation académique des études, laquelle porte le plus souvent à la spécialisation, non seulement dans sa propre sphère d'études, mais sur des problèmes particuliers propres à cette sphère. C'est pourquoi la critique et l'historiographie de l'art et du cinéma restent encore en grande partie enlisées dans les impasses où l'étroitesse de la méthode *formaliste* – longtemps hégémonique – les a menées. Nous avons fait tous les efforts possibles, donc, pour contribuer à la compréhension des relations intimes, essentielles, que la sphère poético-esthétique entretient avec la sphère idéologique et celles des rapports sociaux. Des relations dont la complexité ne pouvait certainement pas être entièrement rendue dans la recherche présente : ici nous ne pourrions essayer que de développer certaines indications fournies par des études qui ont déjà essayé d'explorer notre même perspective et de proposer des premières indications sur des points qui n'ont pas encore été véritablement mis en cause.

Cela ne signifie pas, bien sûr, que dans les études sur l'art et le cinéma manque toute référence aux questions sociologiques et idéologiques ; ou que ces références soient toujours superficielles. Cependant, l'exigence de pousser encore plus loin les possibles conséquences d'une ré-évaluation des implications idéologico-politiques de ladite « avant-garde » selon la méthode matérialiste dialectique restait – et restera probablement longtemps – encore brûlante. Une ré-évaluation qui, encore aujourd'hui, risque – si l'on peut dire – d'avoir pour conséquence une *radicale* mise en cause des outils terminologico-conceptuels et, donc, des perspectives générales de la critique et de l'historiographie de l'art hégémoniques. En premier lieu, au niveau du cadre historiographique général : si le processus historique est le plus souvent appréhendé comme une suite de périodes-blocs, nous essayerons de l'entendre comme un processus unitaire animé par une dynamique de

conflits, où l'on pourra reconnaître des tournants décisifs – des *sauts qualitatifs*, si l'on veut. En second lieu, au niveau de l'évaluation critique des phénomènes plus directement liés à la sphère poético-esthétique : il s'agit d'interroger, notamment, la contradiction apparente – et souvent laissée irrésolue – entre les propos explicitement *réactionnaires* de nombreux artistes considérés « d'avant-garde » et leurs gestes poético-esthétiques innovants, anti-conformistes, lesquels sont le plus souvent jugés comme anti-traditionalistes, *progressistes*, libérateurs, etc.

L'étude des problèmes liés à l'« art d'avant-garde » nous porte donc inévitablement à interroger et définir – sans aucune prétention à donner des solutions définitives –, non seulement les concepts de « moderne » et de « modernité », mais l'Âge Moderne lui-même. En d'autres termes, cela n'est pas nécessaire seulement parce qu'il y aurait une sorte d'affinité conceptuelle entre l'« art d'avant-garde » et la « modernité », les deux termes étant souvent définis par le critère de « rupture avec la tradition » – et ce n'est pas un hasard si, souvent, les termes d'« art d'avant-garde » et « art moderne » ou « modernité esthétique » sont utilisés comme des parfaits synonymes – ; cela nous est nécessaire car notre méthode critique, au lieu de présupposer – comme on le fait habituellement – le contenu d'un concept qu'on applique ensuite à un ensemble de phénomènes qui sont *choisis* car semblent s'y adapter – même si le plus souvent ils y sont forcés. Ainsi, habituellement, l'on présuppose que ce qui est « moderne » et « d'avant-garde » se définisse par les valeurs de l'*innovation*, de l'*originalité*, de l'*expérimentalisme*, etc. ; et l'on cherche des phénomènes qui semblent porter ces valeurs, qui adhèrent extérieurement, *formellement*, à cette description. Mais, que l'on veuille ou pas, cette présupposition implique et a pour effet des prises de position par rapport aux phénomènes, outre que l'application d'une certaine échelle de valeurs : si ces prises de position et cette application sont effectuées de manière apodictique – par l'accueil acritique d'une certaine tradition rhétorique –, l'on risque de tomber dans des équivoques terminologico-conceptuelles et dans une fausse interprétation des phénomènes eux-mêmes. C'est ce qui, selon nos hypothèses, arrive habituellement avec les phénomènes poético-esthétiques de l'Âge Moderne et, notamment, avec ce qu'on a l'habitude d'appeler l'« art d'avant-garde ».

Nous essayerons, donc, de définir le concept d'« art d'avant-garde » *à partir* des phénomènes ; *à partir* de la compréhension – pour autant qu'elle ne soit jamais parfaite –

des rapports réels, concrets, avec cette seule présupposition : le terme « avant-garde » vient du langage militaire et c'est donc ici qu'il trouve son premier caractère conceptuel. Mais il s'agira de comprendre pourquoi ce terme sera appliqué à la sphère de l'art seulement à l'Âge Moderne ; et quelles sont les conditions économique-sociales et idéologiques ayant exigé non seulement un nouveau concept pour la description de certaines œuvres d'art, mais même une nouvelle fonction pour l'œuvre d'art. C'est seulement en essayant de comprendre les spécificités de l'Âge Moderne et de la Modernité que nous pourrions comprendre, de la manière la moins ingénue, la plus critique, ce que le terme d'« avant-garde » peut signifier dans le champ de l'art. Nous serons donc obligés de conduire une mise en perspective historiographique assez ample – pour autant qu'elle sera nécessairement sommaire. D'ailleurs, bien que cela ait pu trouver une place limitée dans cette thèse, l'étude, non seulement de certains parmi les plus importants tenants du Romantisme et ses développements – de Novalis et Schelling à Schopenhauer, Nietzsche et Julius Evola, notamment –, mais aussi de la philosophie de Platon, a été d'une importance capitale pour comprendre la cohérence parfaite entre l'innovation poético-esthétique et la critique virulente de rapports sociaux dominants fondée sur des prises de position idéologico-politiques explicitement *réactionnaires*.

Cette reconnaissance historiographique, rarement entreprise par les études sur l'art – et encore moins, sur le cinéma – « d'avant-garde », sera d'autant plus nécessaire que l'historiographie et la théorie de l'« art d'avant-garde » manquent presque totalement d'une connaissance, même superficielle, des origines du concept d'« avant-garde » appliqué à la sphère de l'art. L'on reconnaît rarement, en effet, que l'histoire de ce concept ait connu son moment décisif dans l'idéologie saint-simonienne ; et, lorsque on y fait mention, le plus souvent c'est d'une manière extrêmement superficielle, sinon déformatrice. Plus encore : la première occurrence du concept, remontant à la période qui chevauche le XVe et le XVIe siècle – dans un ouvrage historiographique d'Estienne Pasquier –, reste presque totalement inconnue. Où il faudra tenir compte que le concept d'« art d'avant-garde » – comme tout autre, d'ailleurs – est *historique* : car sa détermination ne peut être trouvée que dans les rapports historiques immanents, et, en plus, elle n'est pas fixe, éternelle, mais susceptible d'être transformée au fur et à mesure que les exigences pratiques évoluent. Comme nous le verrons, en effet, la situation spécifique de la France post-napoléonienne permettra à Saint-

Simon et ses plus proches adeptes de prendre une position spécifique dans les conflits idéologico-politiques de l'époque, pour porter le concept d'« art d'avant-garde » sur un tout autre niveau par rapport à celui de Pasquier.

0.5. Jean Epstein, un cas exemplaire

La perspective ample et générale due à notre reconnaissance historiographique sur l'Âge Moderne, avait cependant besoin d'une focalisation, d'une mise à point, sur un cas particulier devant la confirmer. La mise en perspective générale de l'histoire moderne n'aura pas, en effet, une fin en soi : elle est née comme une exigence pour la compréhension de l'art et le cinéma d'avant-garde. Nous avons donc conduit nos recherches sur le cas exemplaire d'un cinéaste-théoricien censé illustrer et vérifier les thèses générales que nous développerons. Nous avons décidé de travailler sur Jean Epstein, pour plusieurs raisons : la plus évidente c'est que, lui ayant déjà consacré notre mémoire, nous en avons une connaissance assez approfondie ; nous avons déjà, donc, des indications assez précises sur ses prises de position théoriques et sur son travail poético-esthétique. Epstein est, d'ailleurs, l'une des figures centrales de ladite « première avant-garde » et il a été auteur d'une production théorique assez consistante et diversifiée – textes de critique et théorie du cinéma, mais aussi de la littérature, textes philosophiques, romans, etc. – qui s'étale sur toute sa carrière de cinéaste. En d'autres termes, Epstein fournit à la recherche un matériel largement suffisant pour comprendre sa vision du monde et son art, avec un risque relativement mineur de glisser dans la sur-interprétation.

Et c'est précisément à cet égard que le cas d'Epstein nous fournit une autre raison de mener une recherche sur sa production : il s'agit d'une figure qui, pendant plusieurs décennies, avait été presque totalement négligée ; seulement depuis la toute fin des années 1990, il commencé à susciter un intérêt croissant qui culmine, aujourd'hui, avec la publication intégrale – encore en cours – de ses écrits. D'ailleurs, jusqu'à cette récente redécouverte, les recherches sur Epstein s'étaient focalisées, presque exclusivement, sur sa production des années 1920 et sur sa théorie de la « photogénie », avec une approche

souvent *formaliste* et, en tout cas, peu approfondie : son essai philosophique *La lyrosophie* et ses textes des années 1940, pourtant parmi les écrits les plus complets et révélateurs de sa pensée, sont restés longtemps – et, peut-être, aujourd’hui encore – méconnus. En effet, notre hypothèse c’est que cette récente redécouverte d’Epstein aurait fourni, jusqu’ici, une interprétation fortement biaisée, sinon totalement déformatrice, de ses positions théoriques et poético-esthétiques. Cette interprétation reprend et développe en grande partie la rhétorique d’une « avant-garde » anti-conformiste, en lutte avec les institutions et le pouvoir, et finalement victime de l’industrie. Mais il ne faut pas oublier que cette rhétorique a été établie par les membres eux-mêmes de ladite « avant-garde » qui furent parmi les premiers à en avoir esquissé des reconstructions historiographiques, outre que théoriques ; des reconstructions qui, répétées acritiquement, se sont institutionnalisées et sont devenues hégémoniques. Trop souvent, l’on tend à prendre ces reconstructions pour argent comptant en oubliant que s’y trouvent exprimée des positions idéologiques précises, dont on ne peut pas faire bon marché car elles impliquent toute une série de présupposés largement discutables déjà en ce qui concerne la vision générale des rapports socio-culturels, souvent réduits à des dichotomies aussi faciles que superficielles : art et industrie, anti-conformisme émancipateur et oppressantes lois du marché, « avant-garde » et « tradition », élite intellectuelle et masse travailleuse, etc.

Cette interprétation peut être mise en question, non seulement au niveau de l’étude des rapports socio-culturels généraux, mais aussi des cas particuliers, des textes des théoriciens-cinéastes eux-mêmes, y compris dans le cas de notre étude de la pensée epsteinienne, les écrits encore inédits – manuscrits, tapuscrits, correspondance, documents administratifs, etc. – qui sont conservés dans l’Archive Jean et Marie Epstein à la Bibliothèque du Film de Paris¹⁵. En fait, si dans notre mémoire, nous nous étions concentrés sur l’analyse des principaux textes théoriques d’Epstein déjà publiés, dans la présente recherche, nous avons essayé d’établir un dialogue permanent entre ces textes publiés et les documents inédits, lesquels souvent précisent les premiers, ou peuvent même révéler des aspects restés enfouis dans les textes acceptés pour la publication.

C’est ainsi que le travail sur l’ample (re)mise en perspective historiographique et

15 Nous avons essayé de donner un exemple de la richesse de cette documentation inédite dans notre article sur la période des films auto-produits par Epstein : V. Mortari, « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes » in 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, 2016, pp. 64-87.

sociologique de l'Âge Moderne va être équilibré, autant du point de vue des contenus que de celui de la méthodologie, par cette investigation d'archive, l'un devant être soutenu par l'autre. En effet, pour nous, il n'y a pas de priorité entre le général et le particulier ou l'individuel, mais une relation dialectique ; ainsi, la compréhension du niveau le plus large des phénomènes historiques n'est pas une précondition de celle du niveau le plus restreint ; ni le contraire : pour nous, l'approfondissement d'un niveau va avec l'approfondissement de l'autre ; chacun s'enrichit en même temps qu'il enrichit l'autre ; entre les différents plans, il y a comme une contribution mutuelle constante. Si nous avons choisi une certaine disposition, donc, ce n'est pas parce que nous pensons qu'il faut aller du particulier au général ou de l'universel à l'individuel, etc. Nous avons essayé, plutôt, de déployer notre discours de manière que le processus de question/réponses qui nous préoccupait résultât le plus clair et le plus stimulant possible.

0.6. Aperçu du plan de la thèse

Comme nous l'avons déjà signalé, le point de départ de notre thèse a été l'insatisfaction pour l'état actuel des études sur le cinéma d'avant-garde. Ainsi, au départ, en nous appuyant sur un article de François Bovier faisant un inventaire des l'état de la recherche sur le cinéma d'avant-garde des dernières années, nous apercevrons une première série de problèmes et d'impasses qui affecte notre domaine d'études et qui est due principalement à la longue hégémonie et à l'héritage laissé par l'approche *formaliste*.

Une hégémonie dont certains historiens ont, certes, su s'émanciper de manière plus ou moins féconde. De ces tentatives, nous en examinerons trois parmi les plus récentes et les plus exemplaires des possibles différentes approches : celle qui reste la plus redevable de la tradition *formaliste* et que nous appellerons « anti-conformisme », incarné par l'ouvrage collectif *Jeune, dure et pure !* et développé – sinon dépassé – théoriquement par certains textes de Nicole Brenez ; en deuxième lieu, l'approche sociologique de l'allemand Malte Hagener, fortement redevable de certaines indications benjaminiennes et bürgeriennes ; enfin, la reconstruction théorique de François Albera qui, lui aussi suivant les thèses

fondamentales de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, mais fort de nouvelles impulsions historiographiques, est arrivé à élaborer les suggestions – pour nous, du moins – les plus stimulantes.

Dans l'examen de ces trois tentatives, nous essayerons de mettre en évidence les nouvelles perspectives qu'elles ouvrent, mais aussi les éventuelles impasses, les éventuels problèmes restés irrésolus, les éventuels présupposés encore hérités de manière insuffisamment critique de la tradition hégémonique. Nous nous apercevrons, en tout cas, que tout le cadre théorique et historiographique qui définit les discours sur le *cinéma* d'avant-garde a été hérité des discours sur l'*art* d'avant-garde ; et que ces discours-ci n'ont été que le prolongement d'une certaine conception et compréhension de la Modernité et de son affirmation concrète dans les rapports socio-culturels. En d'autres termes, nous nous apercevrons qu'aucun de tous ces présupposés, problèmes et impasses relatifs aux études spécifiquement cinématographiques, ne peut être traité de manière véritablement critique sans une révision terminologico-conceptuelle et historiographique de ce qu'on appelle l'art d'avant-garde, d'une part, et de la Modernité, d'autre part.

C'est à cette double révision que nous consacrerons la deuxième partie de notre thèse : d'abord par l'examen de la définition d'« avant-garde » fournie par l'américain Richard Kostelanetz ; puis, par une reconnaissance des fondements idéologiques et sociaux de la Modernité lorsque nous serons guidés notamment par les grandes études de Lukács sur *La destruction de la Raison* et de Habermas sur *Le discours philosophique de la modernité*. C'est par là que, d'une part, nous aurons la possibilité de comprendre l'émergence du concept d'« avant-garde » dans le domaine poético-esthétique – avec Pasquier, puis Saint-Simon – comme une exigence du développement des rapports socio-culturels *modernes* ; et que, d'autre part, nous pourrons essayer une critique de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, laquelle reste, encore aujourd'hui, la plus importante théorie d'orientation marxiste spécifiquement consacrée à la définition de l'art d'avant-garde. Nous examinerons, finalement, la conception du « montage » formulée par Bürger, ce qui nous permettra de revenir aux questions plus immédiatement cinématographiques et à notre troisième et dernière Partie, sur la pensée de Jean Epstein qui, comme nous l'expliquions, est conçue comme l'étude d'un cas spécifique devant vérifier et s'intégrer avec cohérence au cadre général et aux thèses avancées dans les parties précédentes.

Partie I

Le nouveau débat sur le cinéma d'avant-garde

Considérations critiques

I.1. Chapitre 1

Un nouveau « paradigme »

Dans un assez récent article, François Bovier a essayé d'esquisser une mise au point sur les plus récentes études sur l'avant-garde cinématographique¹⁶. Il y observait que, par rapport à la tendance dominante jusqu'aux années 1980-1990¹⁷, dans le nouveau « débat historiographique », il se manifesterait un « changement de paradigme » : les historiens semblent abandonner le « point de vue formel » – nous utiliserons le terme *esthétiste*¹⁸, plutôt –, selon lequel les films d'avant-garde sont envisagés « dans leurs seules composantes formelles » et « selon une perspective auteuriste », pour prendre un point de vue, dirions-nous *sociologique*, dont les études de Malte Hagener, François Albera et Nicole Brenez

16 François Bovier, « L'avant-garde dans les études filmiques », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 55, 2008, p. 199-212.

17 Bovier inclut explicitement dans ce « point de vue » : David Curtis, *Experimental Cinema*, New York, Universe Books, 1971 ; Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives* [1971], Paris, Seghers, 1974 ; P. Adams Sitney, *Visionary Films. The American Avant-garde*, Oxford, Oxford University Press, 1974 ; Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Paris, Transédition, 1986 ; Peter Gidal, *Materialist Film*, Londres, Routledge, 1989 ; Scott MacDonald, *Avant-Garde Film. Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Noureddine Ghali. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995. Ian Christie non plus n'aurait pas pris en considération la « dimension politique » du cinéma d'avant-garde : Ian Christie, « French Avant-Garde Film in the Twenties : From "Specificity" to Surrealism », in Phillip Drummond (dir.), *Film as Film. Formal Experiment in Film, 1910-1975*, London, Hayward Gallery, 1979.

18 Avec ce terme, d'un côté, nous voudrions éviter toute confusion avec la *méthode formelle*, dite aussi *formalisme*, telle qu'elle fut théorisée et pratiquée par l'OPOÏAZ notamment, et par laquelle, écrivait Eikhenbaum, « était surmonté l'esthétisme, [en tant qu'] admiration de certains éléments de la forme isolés du "fond" » ; Boris Eikhenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », in Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001, p. 42. De l'autre côté, le terme de *formalisme* est ambigu, car il peut tout aussi bien désigner une théorie des Formes supra-sensibles, supra-esthétiques, précisément, à savoir les Idées métaphysiques ; le terme d'*esthétisme*, par contre, renvoie nécessairement aux formes esthétiques, c'est-à-dire sensibles.

semblent incarner, pour ainsi dire, les trois postures principales. Mais, à l'intérieur de ce dernier point de vue aussi, Bovier faisait le constat d'une divergence inconciliable des « conceptions », dérivant d'une hétérogénéité des critères et des évaluations.

Avant d'examiner les réflexions de Bovier, nous croyons utile de montrer comme se développe l'argumentation de la conception *esthétiste* de l'*avant-garde*, à travers l'un de ses plus récents tenants, à savoir, Nouredine Ghali. Dans son étude *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt* (1995), s'appuyant sur l'autorité de l'historien de l'art Germain Bazin – et sur celle de la cinéaste et théoricienne Germaine Dulac –, Ghali indiquait les quelques caractères fondamentaux du cinéma d'avant-garde : c'est un cinéma de « précurseurs » et de « pionniers », disait-il, s'avançant dans la « recherche » sur des « terres inconnues », « destinés » à ouvrir « des voies nouvelles », à préparer « le chemin à d'autres artistes », en opposition déclarée aux solutions du « cinéma narratif traditionnel » ; mais cette exploration comporte aussi des risques, et les cinéastes d'*avant-garde*, se sacrifiant pour leur confrères, « sont donc [...] condamnés à être ignorés par ceux qui n'attendent des artistes que des œuvres accomplies »¹⁹.

C'est précisément ce « paradigme » d'un travail héroïque de recherche technico-formelle repliée sur soi, « autotélique²⁰ et réflexive », que les nouvelles études viendraient dépasser. Selon Bovier, cette nouvelle orientation serait centrée sur trois « axes » fondamentaux : 1) la « périodisation du corpus » de l'avant-garde cinématographique – sa délimitation chronologique – ; 2) les « critères de définition » de l'avant-garde, autrement dit, la détermination de son essence et des caractères qui lui seraient propres ; 3) enfin, la différence des approches : celle de l'« amateur » et celle du « spécialiste », où la première est identifiée, essentiellement, au point de vue *esthétiste* et la deuxième au point de vue *sociologique*²¹.

19 Cf. Nouredine Ghali, *op. cit.*, p. 33-34. Précisons que Ghali délimitait les recherches du cinéma d'*avant-garde* aux années 1920.

20 Le concept d'*autotélie* doit être différencié de celui d'*autonomie*, bien qu'ils appartiennent à un même discours – celui *esthétiste* – et soient souvent utilisés comme équivalents : l'*autotélie* est la propriété de ce qui a sa *finalité* en soi ; l'*autonomie*, en revanche, est la propriété de ce qui se donne ses propres normes, de manière indépendante par rapport à tout sujet ou toute cause extérieurs. Nous utiliserons le néologisme d'*autonomo-télie* pour désigner autant l'un que l'autre concept par un même mot composé.

21 « En dernier lieu, on peut opposer deux principales approches de l'avant-garde au cinéma, à savoir celle de l'amateur et celle du spécialiste. Dans le premier cas, le rapport à l'objet investigué est de l'ordre de l'adhésion, ce qui se traduit le plus souvent par une analyse de films dans une perspective auteuriste. Dans le second cas, le rapport est analytique, manifestant une distance vis-à-vis de l'objet étudié et un recentrement sur les structures qui supportent les avant-gardes, ainsi que sur la circulation des films et leur réception critique » ; F. Bovier, *op. cit.*, p. 212.

Suivant Bovier donc, tout discours sur l'« avant-garde » cinématographique, devrait considérer non seulement l'existence d'une division *fondamentale* entre l'approche *esthétiste* et celle *sociologique* – division à vérifier et à comprendre dans sa nature, ses présupposés et ses conséquences –, mais aussi les divergences à l'intérieur de chacun des deux camps. En ce sens, il nous semble que les *problèmes* ne concernent pas seulement les divergences de conception des différents historiens, mais aussi la reconnaissance de cette division présentée par Bovier lui-même. Examinons la partition des nœuds problématiques les plus frappants établie par Bovier et voyons si la division entre perspective *esthétiste* et perspective *sociologique* en résulte justifiée :

En premier lieu, la délimitation chronologique se partagerait entre deux tendances principales : l'une, *restreinte*, tendant à cerner l'avant-garde dans certains phénomènes propres aux années 1920-1930 ; l'autre, *étendue*, faisant éclater toute limite chronologique, pouvant englober le cinéma « des premiers temps », le film « scientifique », aussi bien que les « pratiques contemporaines ».

Mais il est assez évident que ces divergences ne peuvent que dériver de celles, préalables, concernant les critères de définition et les approches. En deuxième lieu, en effet, les tentatives de définitions de l'« avant-garde » aussi se divisent en deux tendances : l'une, considérant l'œuvre dans ses relations avec des « institutions » telles l'industrie-marché, le public et les critiques, voit dans l'« avant-garde » un geste « politique » par lequel l'œuvre serait placée dans le jeu des forces présentes dans le « champ social », et même intégrée à la lutte politique ; l'autre, en revanche, s'appuierait exclusivement sur les critères de travail sur les « matériaux » et les « procédés ». Tantôt en raison de caractères *formels*, tantôt en raison d'enjeux *institutionnels*, il se peut que le cinéma d'*avant-garde* soit identifié ou différencié de certaines formes « excentriques » à la production *mainstream* : par exemple, le film « moderniste », le film scientifique ou documentaire, mais aussi certains produits « populaires », etc. ; mais toujours dans la mesure où, quelque part, ces produits se différencient de celui industriel et poncif.

Pourtant et en troisième lieu, ces différenciations de critères et de définitions répondent, à leur tour, à la différenciation fondamentale de l'approche : l'une, *sociologique* ; l'autre, *esthétiste*.

Mais, à nos yeux, l'esquisse de Bovier ne fournit aucune raison qui justifie le choix

des historiens entre une approche et l'autre. De ses argumentations, il résulte que : d'une part, le choix de l'approche paraît *arbitraire* ; de l'autre, l'étude des formes sensibles de l'œuvre et celle de ses propriétés sociologiques résultent *séparées, inconciliables*, tout à fait *parallèles* et *exclusives* : dans la perspective *sociologique*, affirme-t-il, l'étude serait *distanciée*, « analytique », l'œuvre serait considérée indépendamment de ses qualités formelles : un « objet » en relation avec certaines « institutions ». Dans la perspective *esthétiste*, au contraire, selon une démarche *adhésive*²² du critique-historien l'œuvre serait comme *abstraite* de son contexte, et considérée exclusivement dans ses valeurs de style, en tant qu'objet d'art *autonome* par rapport à toute autre sphère. Comme si l'une des deux approches pouvait se débarrasser du champ d'étude de l'autre. C'est encore dans le cadre de cette *séparation* des approches que Bovier lit le « réquisitoire sévère » que Noël Burch a dressé à l'encontre de la perspective *esthétiste*²³.

Toutefois, à notre avis, cette dichotomie se révèle discutable : non seulement parce que l'*esthétiste* aussi est contraint, quelque part, à une démarche *analytique* – il « analyse » les *formes esthétiques* du film – et il peut être, tout aussi bien, un « spécialiste » ; mais aussi parce que, bon gré mal gré, plus ou moins consciemment, lui aussi, il doit tenir compte du caractère *socio-historique* des formes de l'œuvre : s'il est vrai que, selon la perspective *esthétiste*, l'œuvre d'*avant-garde* se distingue par ses caractères formels, cette distinction ne peut valoir que dans la mesure où ces caractères entrent dans un certain rapport avec les formes hégémoniques établies par les institutions – suscitant, le plus souvent, des réactions de refus ou d'incompréhension –, telles, justement, le système industriel-commercial, le public, les critiques, les salles de projection, les musées, etc. ; on pourrait dire que, dans l'approche *esthétiste*, cette prise en compte *historique et sociologique* est, dans ses cas les plus extrêmes, *inconsciente*, mais elle est, *nécessairement*, bel et bien présente. De l'autre côté, l'approche *sociologique* ne peut pas négliger les aspects formels de l'œuvre, car ceux-ci

22 « [...] le rapport à l'objet investigué est de l'ordre de l'adhésion [...] » ; F. Bovier, *op. cit.*, p. 212.

23 « À propos de cinéphilie, il faut signaler le réquisitoire sévère que Noël Burch dresse à son encontre [...]. Stigmatisant les dérives du haut modernisme et de son élitisme, il dénonce la cinéphilie savante comme son dernier avatar : des Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* jusqu'à une large part de la recherche universitaire en France, le critique ou le chercheur s'ingénie à recouvrir le sens par la traque obsessionnelle de procédés formels concourant aux miroitements du figural. [...]. Dans cette perspective, le modernisme repose sur l'autonomie de l'œuvre, *séparée* des domaines de la vie et de la culture de masse : autotélique et réflexive, l'art moderniste est l'expression d'une conscience individuelle, manifestant un souci scientifique d'expérimentation sur les composantes du support d'expression utilisé. Dans l'opération, dénonce Burch, la représentation des rapports sociaux entre sexes et races, ainsi que celle des divisions de classes, *s'effacent*. Le procès d'intention qu'intente Burch est fondé et pertinent en dépit de son caractère quelque peu mécaniste » ; *ibid.*, p. 205.

sont déterminés et, à la fois, contribuent à la détermination de ses relations avec les institutions – l'industrie-marché, les critiques, le public, etc. – ; relations à partir desquelles l'on peut constater leur position d'*avant-garde* ; encore une fois, on pourrait dire que, dans le cas de l'approche *sociologique*, cette prise en compte *esthétiste* est *inconsciente*, mais, encore une fois, elle est, *nécessairement*, bel et bien présente. Que l'on cherche à mettre en crise les institutions et la société ou que l'on *se limite*, programmatiquement, au dépassement des *formes esthétiques hégémoniques*, dans les deux cas, il s'agit d'*une prise de position à la fois sociale – politique – et technico-esthétique*. Cela émerge clairement déjà chez certains auteurs qui pourraient être considérés comme tenants d'un *formalisme esthétiste*, tels Dominique Noguez²⁴ ou Phillip Drummond²⁵.

Bref, selon notre hypothèse l'opposition entre une perspective *esthétiste* et une autre *sociologique* est purement idéale ; car, en réalité, d'une manière plus ou moins *médiate* – c'est-à-dire *consciente* –, les deux approches s'approprient, *à la fois*, aussi bien de matériaux sociaux que formels-esthétiques. Cependant, il ne reste pas douteux que, dans le champ des études sur l'avant-garde cinématographique, une *distinction* de perspectives soit réelle ; alors, la genèse de cette divergence, qui auparavant apparaissait *arbitraire*, reposera sur *une position idéologique différente et préalable*, dérivant à son tour d'une différente *théorie* des relations entre art et société, aboutissant à une différente praxis *politique*.

En somme, selon notre hypothèse, il ne faudra plus distinguer entre une position *sociologique* et une autre *esthétiste*, mais entre deux – ou plus – *positions idéologiques* différentes, auxquelles répondront les critères et les définitions de l'avant-garde, tout comme ses délimitations chronologiques. En effet, comme l'observe Bovier, les différentes perspectives et tentatives de définition semblent se déployer, de manière divergente, à partir des questions de l'*autonomie* et de l'*autotélie* de l'art, et de la *légitimation* du statut culturel de l'œuvre : autrement dit, l'approche *sociologique* et celle *esthétiste* semblent découler l'une de la *négation* de l'*autonomie* et de l'*autotélie* de l'art par rapports aux autres sphères, l'autre de leurs *affirmation*.

Il en émerge alors une situation plus complexe où, pour comprendre l'histoire et les faits du cinéma, nous ne pouvons pas négliger l'histoire et les faits des autres arts, ni ceux de la *société*. Dès lors, on ne remarquera pas seulement que la division entre la perspective

24 Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Pompidou, 1979 ; cf. *infra*.

25 Cf. P. Drummond, « Notions of Avant-garde Cinema », in Id. (dir.), *op. cit.*, p. 9-16.

esthétiste et celle *sociologique* existait déjà dans l'histoire et la critique des autres arts, mais aussi que les historiens qui animent le débat sur l'*avant-garde* cinématographique font continuellement référence à des phénomènes et à des conceptions appartenant à l'historiographie de l'art *en général*. Cependant, autant la conscience de l'hétérogénéité du cinéma d'avant-garde paraît, dans presque toutes les études, *nécessaire*, autant les orientations divergentes des perspectives paraissent *arbitraires*. Peut-être parce que, d'après l'article de Bovier, nul historien ne semble se soucier de *problématiser* le concept d'*avant-garde* avant de l'appliquer à ses objets d'étude ; nul semble se préoccuper d'en retracer les origines et les développements historiques. Autrement dit, le concept d'*avant-garde* qu'on utilise dans les études sur le cinéma est *toujours emprunté* à la théorie et à l'histoire de l'art. Mais, étant transféré – paraît-il – d'une manière *acritique* au cinéma, ce concept y est accueilli dans un sens *abstrait*, dans une forme *vague*, imprécise²⁶, à laquelle chaque critique ou historien peut donner, tour à tour, une *détermination* nouvelle, et l'appliquer, à son gré, tantôt au domaine des formes esthétiques des films, tantôt à celui des relations entre le film et d'autres sphères sociales ; tantôt à ce corpus d'œuvres-ci, tantôt à celui-là.

Pour comprendre le cinéma d'avant-garde, ainsi que le débat actuel, il faudra alors prendre en considération la théorie et l'histoire de l'art *en général*, d'où les cinéastes, les critiques et les historiens du cinéma ont emprunté aussi bien le concept d'*avant-garde*, que ses attitudes. Cela implique la nécessité d'esquisser une *généalogie* du terme et du concept d'« art d'avant-garde », lesquels sont apparus à un moment déterminé de l'histoire, afin que nous puissions en saisir l'origine et le développement, ainsi que les *divergences* qui seraient éventuellement survenues.

Dans un premier temps, alors, nous irons interroger les plus récentes études sur le cinéma d'avant-garde, notamment dans ses trois postures principales – Brenez, Hagener, Albera –, afin de repérer, d'une part, leurs sources, résultats, hypothèses, différences, contradictions, etc. ; de l'autre, les questions historiques et théoriques spécifiques posées par le cinématographe – notamment, celle, hautement problématique, de l'autonomie artistique des produits cinématographiques, car depuis le début elle apparaît lourdement compromise par les intrusions hétérogènes des intérêts scientifico-militaires et commerciaux. En

26 Le débat sur l'« art d'avant-garde » a vécu la même situation : Renato Poggioli, à la fin de la Seconde Guerre, observait que le plus souvent on se servait de la locution « art d'avant-garde », dans un sens purement « suggestif, étymologique ou symbolique » ; Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962, p. 13.

suite, nous essayerons de fournir une esquisse historico-critique des différentes conceptions de l'art d'avant-garde *en général*, pour que nous puissions prendre une position, la plus critique possible, face au débat des études sur le cinéma, mais aussi à cet auteur que nous étudierons plus en profondeur – Jean Epstein.

I.2. Chapitre 2

L'anti-conformisme ou le revers politique de l'esthétisme

I.2.1. L'ouvrage collectif *Jeune, dure et pure !*

La première posture que nous allons analyser est celle incarnée par Nicole Brenez. Ses thèses nous apparaissent comme la forme la plus consciente et théoriquement complexe d'un ensemble de voix assez répandu ; peut-être même, s'agit-il de la posture, dans ses différentes nuances, la plus diffusément assumée aujourd'hui pour la définition du cinéma d'*avant-garde*. Il est pour cette raison que, avant de considérer les textes de Brenez, nous examinerons un important ouvrage collectif – co-dirigé par Brenez – où les auteurs partagent, dans ses traits fondamentaux, la même conception. À notre avis, la position hégémonique de cette posture – que nous appellerons *anti-conformisme relativiste*²⁷ – est due au fait qu'elle soit, plus ou moins consciemment, l'héritière de l'approche *esthétiste* qui, comme l'a rappelé Bovier, avait dominé dans les milieux académiques et des spécialistes pendant plusieurs décennies. À tel point que nous ne saurons pas décider s'il ne s'agit d'un *développement*, plutôt que d'un véritable *dépassement*, de cette approche-là ; si, autrement dit, il n'en serait que le revers, ayant pris *conscience* de son propre caractère *politique* – qui, dans l'*esthétisme*, restait comme dans la pénombre.

L'œuvre de référence de cette posture, dans la mesure où, précisément, rassemble plusieurs voix sous en même horizon interprétatif, est le monumental ouvrage collectif, dirigé par Brenez elle-même et le cinéaste Christian Lebrat²⁸, *Jeune, dure et pure !*²⁹. Outre quelques exemples d'études plus spécifiques, qui peuvent montrer l'application à des domaines particuliers de cet horizon (Patrick de Haas sur l'« avant-garde » des années 1920³⁰ et Brigitte Berg sur le cinéma scientifique), nous en analyserons notamment les

27 Nous expliquerons dans les pages qui suivent les raisons de cette dénomination.

28 Le lien entre approche *esthétiste* et cette première posture *sociologique* est assez évident chez Lebrat qui est aussi le fondateur et directeur de la maison d'éditions Paris Expérimental, laquelle a publié l'ouvrage de Ghali, ré-édité celui de Noguez que nous avons déjà cité, ainsi que, en 2002, la traduction de *Visionary Films* de P. Adams Sitney.

29 Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris – Milan, Cinémathèque Française – Mazzotta, 2001.

30 Autre auteur qui, selon Bovier, avait contribué à l'approche *esthétiste* ; cf. *supra*.

textes de présentation et d'introduction, où les critères et les intentions sont formulés dans une dimension plus généralisant (textes de Brenez, Lebrat³¹, Dominique Païni). Mais il faut souligner qu'il nous semble difficile d'identifier, en termes rigoureux, toutes les voix à une seule et même *doctrine*, chaque auteur assumant, sous un horizon commun, une nuance singulière.

Comme le témoigne le sous-titre de l'ouvrage en question – *Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* –, l'un des traits les plus caractéristiques de cette posture est de renoncer, comme déjà le fit l'*esthétisme*, à une différenciation terminologique précise des locutions « avant-garde » et « expérimental », les deux pouvant rentrer indistinctement dans le même concept. Païni, par exemple, pour définir le concept de *cinéma expérimental* propose à nouveau et textuellement les anciennes idées de Germaine Dulac, s'arrogeant le droit de substituer, à la locution originale d'« avant-garde », celle – équivalente, selon l'avis de la plupart de ceux que nous appellerons les tenants de l'*anti-conformisme* – d'« expérimental » :

On peut qualifier d'*expérimental* tout film dont la technique [...] rompt avec les traditions établies pour rechercher dans le domaine strictement visuel et auditif, des accords pathétiques inédits. Le film *expérimental* ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule. [Il est la] manifestation personnelle d'une pensée pure ; [...] dégagé de tout souci autre que le progrès. [...] sous une apparence parfois inaccessible, [il] achemine les films vers la forme cinématographique des temps futurs. L'*expérimentation* naît à la fois de la critique du présent et de la prescience de l'avenir.³²

L'on voit clairement que la souche de cet *anti-conformisme* est un certain *esthétisme* – Dulac ramène à la « technique » et à la recherche « dans le domaine *strictement* visuel et auditif » le critère fondamental de définition –, d'où il se détachera – d'une manière problématique, comme nous le verrons –, en visant des implications *politiques*. Mais d'après la définition de Dulac, la condition fondamentale paraît celle d'un *progrès technique* et *formel* où l'avant-garde jouerait un rôle de *rupture*, d'*anticipation* et d'*innovation* : elle rechercherait les voies et les techniques inédites auxquelles le futur s'alignera. Selon la même tendance au nivellement terminologique, l'on peut remarquer l'inclination à formuler des locutions plus ou moins synonymiques, comme : « cinéma critique » et « objection

31 De cet auteur nous avons pris en considération aussi le texte « Germaine Dulac et l'avant-garde » [2006], in Christian Lebrat, *Cinéma Radical*, Paris, Paris Expérimental, 2008, p. 155-158, ainsi que l'« Avant-propos » de ce même volume.

32 Dominique Païni, « Cherchez l'homme, vous trouverez le cinéma expérimental », in N. Brenez et C. Lebrat (dir.), *op. cit.*, p. 13.

visuelle » chez Brenez³³, ou « cinéma radical » chez Lebrat. Cette équivalence terminologique consciente dérive, nous semble-t-il, de l'emprunt *acritique* du concept d'*avant-garde*, à la tradition théorique et polémique commencée après la Première Guerre – à Germaine Dulac, notamment –, qui, à son tour, l'avait tiré des discours sur l'art *en général*. Ceci est clairement avoué par Patrick de Haas, résumant l'attitude de tout le groupe³⁴ : « Je reprends, sans la discuter ici, l'expression [avant-garde] la plus couramment répandue à l'époque »³⁵.

Et justement, selon ces auteurs, le cinéma d'« avant-garde » se révélerait par sa nature *expérimentale* : les films d'*avant-garde* seraient tout d'abord des « expérimentations »³⁶ ; et, même, comme l'affirme Lebrat, « toutes les formes d'expérimentations cinématographiques »³⁷. L'*anti-conformisme relativiste* propose donc, comme critère fondamental pour reconnaître le cinéma d'*avant-garde*, l'expérimentation des techniques et des procédés formels. Mais par-là, le risque devient, évidemment, de retomber dans les mêmes positions de l'*esthétisme*, où l'œuvre paraît repliée sur elle-même : « Il existe un cinéma qui ne fait allégeance qu'à lui-même, trouvant en son sein des capacités inouïes de renouveler les formes et les expressions filmiques »³⁸.

Mais on se préoccupe d'y prendre garde : il faut « résister », affirme de Haas, « à la tentation de les réduire à des simples expérimentations formelles »³⁹. C'est comme si l'ancien *esthétisme*, « auteuriste » et « cinéphile », avait trahit l'esprit des cinéastes d'*avant-garde*, dont les œuvres « demandaient [...] à résonner plus largement, hors du cadre des salles de spectacle, dans la ville et dans la vie »⁴⁰. En somme, cette prétention à l'*autonomie* prend une tournure nouvelle : c'est moins l'attitude « cinéphile » et « auteuriste » du vieil *esthétisme*, qu'une « demande de libération », une « revendication d'autonomie » ou de « *liberté absolue*, de la volonté de briser les conventions esthétiques et de s'opposer aux tabous moraux »⁴¹ ; les films expérimentaux seraient ainsi les « résultats d'un esprit de

33 Cf. N. Brenez et Bidhan Jacobs (dir.), *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Sorbonne, 2010.

34 Fait exception Brenez, mais dans des textes postérieurs, où elle a essayé de donner à la notion d'avant-garde un fond historiquement et théoriquement plus exigeant ; nous les examinerons en détail plus tard.

35 Patrick de Haas, « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », in N. Brenez et C. Lebrat (dir.), *op. cit.*, p. 67n.

36 *Ibid.*, p. 63.

37 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », in N. Brenez et C. Lebrat (dir.), *op. cit.*, p. 23 [nous soulignons].

38 C. Lebrat, « Avant-propos » à Id., *Cinéma Radical*, cit., p. 7.

39 P. de Haas, *op. cit.*, p. 63.

40 *Ibid.*.

41 *Ibid.*, p. 65-66 [nous soulignons].

liberté »⁴², les tentatives *héroïques* de « sauver leur [des ciné-artistes] liberté de création »⁴³, ou encore des manifestations « non-conformiste[s] », anti-académiques et « bohème[s] »⁴⁴. Les tenants de l'*anti-conformisme*, donc, nous dessinent le cinéaste d'avant-garde en *héros* de l'époque moderne, travaillant « en toute indépendance » du système industriel-commercial, « invent[a]nt leurs propres règles » en dehors de « modèles pré-formatés » : « le cinéma d'avant-garde et expérimental est *partout* où s'inventent de nouvelles formes de luttes et de résistances aux académismes, aux préjugés et aux idéologies réductrices »⁴⁵ ; le cinéma expérimental/d'avant-garde, nous le retrouvons dans « toutes les formes de déplacement » : il « inquiète les usages reçus de l'image », il nous rappelle que « l'on peut toujours réagencer, ré-installer, faire *autrement* »⁴⁶.

Mais les tenants de cet *anti-conformisme*, qui considèrent l'« avant-garde » en tant qu'« expérimentalisme », non seulement refusent de renfermer les « ciné-artistes »⁴⁷ dans une activité auto-réflexive : ils vont plus loin en leur attribuant une action de transformation concrète du monde et des rapports sociaux : les cinéastes d'avant-garde sont « ceux qui pensent que tout est à changer et qu'ils le peuvent »⁴⁸. Par leur anti-conformisme, par la revendication de la liberté absolue de penser et d'agir, « en bouleversant les conceptions traditionnelles du cinéma, les perceptions convenues du monde, [ils] répondent à leur désir de penser à neuf l'ensemble des rapports régissant les êtres vivants »⁴⁹. En somme, ils seraient les acteurs d'une praxis nettement *politique*, car il y aurait un lien exigeant entre les « transformations imprimée à l'art et l'attente impatiente d'un monde nouveau »⁵⁰. S'il est vrai, affirme Brenez, que l'« entreprise » *expérimentale* « s'exerce d'abord sur le dispositif *technique* propre au cinéma », il faut reconnaître qu'« il ne s'agit pas seulement de machines » : « le cinéma est avant tout un extraordinaire dispositif *psychique* »⁵¹. Bref, il faut prendre conscience que le cinéma est capable d'« engendre[r] l'action »⁵² des spectateurs.

42 N. Brenez, « L'Atlantide », in N. Brenez et C. Lebrat (dir.), *op. cit.*, p. 19.

43 P. de Haas, *op. cit.*, p. 67.

44 Brigitte Berg, « Jean Painlevé et l'avant-garde », in N. Brenez et C. Lebrat (dir.), *op. cit.*, p. 112.

45 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », *cit.*, p. 23-24 [nous soulignons].

46 N. Brenez, « L'Atlantide », *cit.*, p. 17 [nous soulignons]. Déjà Noguez avait intitulé l'un de ses ouvrages : *Le cinéma, autrement*, Paris, UGE, 1977.

47 P. de Haas, *op. cit.*, p. 63.

48 *Ibid.*, p. 67.

49 *Ibid.*, p. 63.

50 *Ibid.*

51 N. Brenez, « L'Atlantide », *cit.*, p. 17 [nous soulignons].

52 D. Païni, *op. cit.*, p. 13.

D'ailleurs, se dessine la conscience que le travail de ré-exhumation, publication, discussion et diffusion de et sur ces cinéastes et leurs films est lui-même une opération *politique* : « le présent livre est donc le témoignage et la récompense *d'une politique au service d'une politique* »⁵³.

Mais quels sont-ils, *concrètement*, les caractères *formels* du cinéma dit « expérimental » ou « d'avant-garde » ? Les indications deviennent ici les plus disparates. Car tous les auteurs s'accordent sur l'anti-conformisme formel et la désorientation percepto-psychique produite chez le récepteur – on pourrait dire que la finalité fondamentale de la poétique *anti-conformiste* est de produire un *choc* – : ce cinéma serait la mise en forme d'un quelque aspect qui aurait été cantonné par la culture hégémonique, l'expression d'une quelque exigence ou geste qui est et que l'on voudrait que reste « invisible ». Voici les *impératifs* du cinéma expérimental/d'avant-garde :

[...] bouleverser la perception, parcourir des territoires inconnus, changer la structure du spectacle, ouvrir nos corps à d'autres émotions sensibles.⁵⁴

[...] explorer des régions non banalisées, partir en quête d'émotions perceptives inconnues ».⁵⁵

[...] traquer l'invisible, le porter au jour, lui donner une forme cinématographique, tels sont les enjeux du cinéma d'avant-garde et expérimental. [...] bouleverser nos habitudes perceptives, donc de déplacer notre rapport au réel.⁵⁶

Faire l'image que l'on ne veut pas voir, donner une image à ce qui en a pas, plus profondément encore qu'à la transgression ou à la subversion, le cinéma expérimental se confronte à l'inadmissible ».⁵⁷

Au fond, le cinéma expérimental introduit une fracture majeure dans l'esthétique cinématographique ».⁵⁸

Mais ces *impératifs*, ces *normes*, trouvent les traductions concrètes, les réalisations, les plus différentes. Nous avons déjà rappelé que Païni avait renvoyé textuellement à Dulac. Bien sûr, alors, le cinéma *expérimental* se manifesterait dans les recherches du « cinéma pur » et du « film absolu », tendant à « débarrasser le cinéma de tout ce qui ne serait pas essentiellement cinématographique », mais carcan littéraire ou théâtral ; ce serait aussi le refus de réduire le cinématographe à simple « reproduction du réel », pour, en revanche,

53 *Ibid.*, p. 15.

54 P. de Haas, *op. cit.*, p. 65.

55 *Ibid.*, p. 67.

56 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », *cit.*, p. 23.

57 N. Brenez, « L'Atlantide », *cit.*, p. 17.

58 D. Païni, *op. cit.*, p. 14.

« construire de nouvelles réalités filmiques »⁵⁹ ; le cinéma *expérimental*, écrit Païni, « *attaque* » « la soumission paresseuse à la vraisemblance, [...] la croyance dans un réel sans contradictions, [...] l'inconcevable unité du moi »⁶⁰. Mais il peut être aussi l'exacte *contraire*, et chercher à nous montrer les choses telles quelles, notamment dans ses sous-catégories du cinéma « engagé ou militant »⁶¹ et celui « scientifique » : tout comme le premier qui « nous donne à voir [des] réalités, il les rend visibles à nos yeux »⁶², le film savant aussi « rend visibles des phénomènes jamais vus à l'œil nu »⁶³, devenant par conséquent l'une des formes privilégiées du cinéma *expérimental* :

Pourquoi s'être obstiné à fixer son objectif sur des vedettes [les animaux] qui n'en sont pas selon les critères habituellement admis ? Les films de Jean Painlevé s'inscrivent dans un mouvement de révolte, de rébellion contre l'ordre.⁶⁴

Mais il y eut aussi les surréalistes et les dadaïstes qui refusaient la légitimation artistique du cinéma, à laquelle ambitionnaient les « tenants de l'avant-garde narrative », ainsi que toutes les « prétentions culturelles ou pseudo-intellectuelles du cinéma »⁶⁵, toute prétention didactique, savante, des nouveaux cavaliers des Lumières, donc ; comme celle de Painlevé lui-même, qui défendait « la définition du documentaire sur laquelle s'étaient mis d'accord les membres fondateurs de l'Union Mondiale du Documentaire en 1947 : "Tout film qui [...] a pour but d'accroître consciemment les connaissances humaines [...]" »⁶⁶. Tout au contraire, selon les mots de Picabia, nous devrions « oublier qu'il faut *réfléchir* et *savoir* pour aimer quelque chose » : les surréalistes et les dadaïstes appréciaient le cinéma « dans la mesure où il était de mauvais goût, exagérément sentimental ou franchement idiot »⁶⁷. Celle-

59 P. de Haas, *op. cit.*, p. 65.

60 D. Païni, *op. cit.*, p. 13.

61 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », *cit.*, p. 23.

62 *Ibid.*.

63 B. Berg, *op. cit.*, p. 112.

64 *Ibid.*, p. 111. Rappelons que, déjà dans les années 1920, les salles d'*avant-garde* proposaient, dans les mêmes programmes, des films scientifiques aussi bien que des films de recherche formelle extrême, tels les films « purs », « absolus », etc. Cf. Maria Ida Bernabei, « Studios, Liges, Societies : programmer le film scientifique dans les salles d'avant-garde », in 1895. *Revue d'Histoire du Cinéma*, n. 79, printemps 2016, p. 32-49 article publié dans le cadre de Id., *Un'emozione puramente visuale : film scientifici tra sperimentazione e avanguardia, 1904-1930*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8 / Università di Venezia Ca' Foscari, 2017. Sur le cinéma scientifique de la première moitié du XXe siècle, signalons : Pierre Thévenard et Guy Tassel [avec une Préface de Jean Painlevé], *Le cinéma scientifique français*, Paris, La Jeune Parque, 1948 ; Martine Haguenaer, « Les films scientifiques et techniques français », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, n. 4, 1962, p. 207-218 ; Alexis Martinet (dir.), *le cinéma et la science*, Paris, CNRS, 1994 ; Thierry Lefebvre, Jacques Malthête et Laurent Mannoni (dir.), *Sur les pas de Marey : science(s) et cinéma*, Paris – Budapest – Turin, L'Harmattan – SÉMIA, 2004.

65 P. de Haas, *op. cit.*, p. 64.

66 B. Berg, *op. cit.*, p. 112.

67 P. de Haas, *op. cit.*, p. 64.

ci était la tentative de préserver le caractère encore naïf, populaire, et même vulgaire, du cinéma *primitif*, contre le mouvement croissant, dans les années 1910-20, de légitimation artistique assurée précisément pas ces « ciné-artistes » – lesquels, comme Epstein ou Dulac, revendiquaient, eux aussi, leur appartenance à l'« avant-garde » –, mais qui était perçue par certains dadaïstes et surréalistes comme un processus d'*embourgeoisement* du cinéma ; *tout* le cinéma *primitif*, alors, celui des « pionniers », affirme en effet Brenez, est à considérer *expérimental*, d'*avant-garde*⁶⁸.

Sur l'autre question très concrète des définitions chronologiques du cinéma expérimental/d'avant-garde, les tenants de l'*anti-conformisme relativiste* concordent dans la même indétermination, la même illimitation : si déjà Brenez avait ouvert la porte aux « pionniers » du cinéma *primitif*, Lebrat affirme résolument que le cinéma « a toujours été expérimental et l'expérimentation est la condition de son renouvellement et de sa survie »⁶⁹ ; et Païni précise que « la notion » de cinéma expérimental étant « bien entendu *relative* », et les définitions normatives « ne règl[a]nt le problème », « une histoire [du cinéma expérimental] est-elle impossible »⁷⁰.

Or, à notre avis, cette posture pose plusieurs problèmes. Nous faisons remarquer, en premier lieu, que l'emploi peu exigeant – d'un point de vue historico-critique – des termes d'*avant-garde* et d'*expérimental*, pousse Lebrat à fournir, dans un texte successif à sa contribution pour *Jeune, dure et pure !*, une délimitation chronologique assez bien définie du cinéma expérimental/d'avant-garde – les années 1920 –, déterminée qualitativement – « la période d'or » –, revenant enfin à une conception beaucoup plus traditionnelle – les recherches des films « absolus » et du cinéma « pur » de cette décennie-là –⁷¹, par rapport à celle très *ouverte* de l'*anti-conformisme*. Or, il est évident que le contexte du second écrit est moins *officiel*, mais en remarquant cette contradiction, nous voudrions souligner comment l'indigence du *contenu* des concepts-clefs et le *relativisme* programmatique, caractéristiques de cet *anti-conformisme* – et rappelons qu'il s'agit d'une posture très répandue, même parmi les non-spécialistes –, peut porter à des prises de position peu claires ou changeantes.

68 N. Brenez, « L'Atlantide », cit., p. 17.

69 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », cit., p. 24.

70 D. Païni, *op. cit.*, p. 13 [nous soulignons].

71 « [...] l'avènement du sonore qui sonnera le glas du cinéma d'avant-garde dont la période d'or avait débuté en 1921 avec les films de Viking Eggeling et de Hans Richter » ; C. Lebrat, « Germaine Dulac et l'avant-garde », cit., p. 156.

Cela se manifeste aussi dans d'autres concepts hérités de la tradition théorique et polémique du cinéma et également accueillis d'une manière *acritique* : Lebrat encore, en admirant la tentative de Dulac de réaliser du « cinéma pur », ses efforts pour émanciper le cinéma du théâtre et de la littérature, ne semble pas se rendre compte que quand Dulac prétendait créer des « symphonies visuelles » – qui, comme Lebrat lui-même le souligne, auraient dû correspondre à la musique de Debussy⁷² –, la redevance du cinéma envers les autres arts n'avait été nullement éteinte, mais simplement déplacée du théâtre à la musique. De même, avec Eggeling et Richter la chaîne liant le cinéma à la peinture n'était point plus fragile que celle des films qu'on accusait d'être contaminés par le théâtre⁷³. Aussi Patrick de Haas, si dans un premier temps décrit l'effort de certains cinéastes d'employer exclusivement des « moyens spécifiquement cinématographiques », en suite, il avoue que leurs « effets optiques [sont] proches de ceux produits au Luna-Park et sur le champ de foire »⁷⁴ : encore une fois, c'est un *déplacement* qui se produit, nullement une *purification* ou une *absolutisation* inconditionnées.

Nous retrouvons les mêmes contradictions avec les concepts – fondamentaux pour l'*anti-conformisme* – de « liberté », « indépendance » et « autonomie » *absolues*. En vérité – et c'est pourquoi nous avons qualifié cet *anti-conformisme* de *relativiste* –, ces « liberté », « indépendance » et « autonomie » *absolues* ne seraient que *relatives* au système de production et de distribution et à l'idéologie et à la morale *hégémoniques* – qui paraissent ceux, disons par simplification, *bourgeois*, régis par le principe de *la valeur d'échange*, où tous les intérêts seraient soumis à celui de *monétisation*. Car comme, Patrick de Haas le confesse dans son texte sur l'*avant-garde* des années 1920, mêmes les cinéastes à l'« attitude plus radicale », furent aidés par des riches « mécènes », tels le comte de Beaumont, le vicomte de Noailles, ou le financier américain Arthur Wheeler⁷⁵ ; auxquels nous pouvons ajouter au moins Hélène de Mandrot qui, en 1929, mit à disposition son château de La Sarraz, en Suisse, pour le premier Congrès International du Cinéma Indépendant (CICI).

72 *Ibid.*, p. 157.

73 Déjà Mitry avait observé cette ambiguïté : « Nous nous apercevons que tout ce qui relève du *cinéma expérimental* proprement dit, dont l'objet fut la découverte d'un *cinéma pur*, c'est-à-dire délivré de tout ce qui n'était pas spécifiquement filmique, participe en fait de structures *étrangères au cinéma*, propres à la peinture, à la musique ou à la littérature, mais *appliquées au cinéma* et non venues du film lui-même » ; ou encore : « En fait, ce fut avec *Caligari* et l'expressionnisme que les mouvements d'"avant-garde", c'est-à-dire l'ensemble des recherches *appliquées au cinéma* se développèrent, venues de la peinture, du théâtre ou de la littérature » ; J. Mitry, *op. cit.*, p. 20 et 39 respectivement.

74 P. de Haas, *op. cit.*, p. 64.

75 *Ibid.*, p. 63.

Dans un écrit postérieur, Brenez a rappelé, d'ailleurs, que, outre cette forme de « mécénat privé », l'« État assure parfois le financement de l'avant-garde »⁷⁶. Bref, l'indépendance économique elle-même ne pouvait être, à la limite, que *relative* au mode industriel, mais nullement *absolue*.

Cependant, même dans sa forme *relative* au système de production dominant, en termes rigoureux, l'indépendance de l'*avant-garde* ne paraît pas subsister : d'un côté, parce que si l'*avant-garde* se pose dans un rôle *innovateur*, d'*anticipation*, elle présuppose, en quelque sorte, de travailler pour le système dominant qui peut se servir de ses *expériences* ; de l'autre côté, parce que, affirme-t-on, le système industriel-commercial aurait été la cause même de sa fin : « le rêve d'une alliance entre progrès technique et bouleversement esthétique sur fond d'utopie politique », écrit de Haas, « s'est brisé devant les "réalités économiques" »⁷⁷. En somme, même lorsque les « ciné-artistes » prétendaient se libérer du grand joug *commercial*, l'on s'aperçoit que la chaîne du système n'en restait pas moins serrée, jusqu'à étrangler ces prétendus *indépendants* : si, selon les tenants de l'*anti-conformisme*, le cinéaste d'*avant-garde* est un héros, il est un héros *tragique*. Pour le système dominant, l'*avant-garde* ne serait alors qu'un laboratoire de recherche et de projet, ou un – pas très dangereux – concurrent sur le marché.

D'ailleurs, on pourrait avoir l'impression que l'*anti-conformisme relativiste* regarde ces anciennes tentatives de lier révolution poétique et politique, comme des douces illusions – « rêve », « utopie » –, distantes de la réalité effective *englobée dans* la sphère économique. Un doute surgit alors : pourquoi rester enlisés, aujourd'hui encore, dans ces rêveries ? Ces proclamés de cinéma « pur », de « liberté créatrice » et d'« autonomie » plus ou moins *absolues*, cette idée d'une dichotomie et d'une opposition sans résidus entre industrie et cinéma dit d'*avant-garde*, ne semblent survivre dans la critique actuelle que comme des fantasmes idéologiques, comme une rhétorique surannée et dévoyante. De Haas peut ainsi affirmer que de « petites maisons de production financ[èr]ent les films de l'avant-garde "narrative" (L'Herbier, Dulac, Epstein...) »⁷⁸, alors que – L'Herbier et Epstein, notamment –, *en réalité* ils travaillèrent souvent pour les plus grandes firmes françaises de production et distribution de l'époque (Pathé-Consortium, Gaumont, Albatros, Cinéromans, etc.).

76 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 13.

77 P. de Haas, *op. cit.*, p. 67.

78 P. de Haas, *op. cit.*, p. 63.

Mais le plus lourd *problème* posé par la posture de l'*anti-conformisme* va au-delà de ces plus ou moins importantes imprécisions théoriques et historiques – auxquelles il est, en tout cas, lié. Ce *problème* réside, à notre avis, dans l'*indigence déterminative* et le *relativisme* qui sont au fond de cet *anti-conformisme* : dans son relativisme illimité, il paraît que les bouleversements esthétiques, aussi bien que ceux politiques, puissent prendre *toute* forme réelle, être remplis de *tout* contenu idéologique, à *condition de n'être pas conformes à la société et à la culture hégémoniques* – c'est-à-dire *bourgeoises*. Ainsi les idéaux d'« autonomie » et de « liberté », dans leur *relativité*, risquent de devenir des formes abstraites et purement rhétoriques, ou trop *malléables* : vers où, le cinéma d'*avant-garde* devrait-il « déplace[r] notre rapport au réel » ? Si « tout est à changer », quels nouveaux « rapports régissant les êtres vivants » nous pousse-t-il à penser ? Quel « monde nouveau » nous fait-il attendre ? De quelle « utopie politique » rêve-t-il ? À quelles conséquences portent les « *autres* émotions sensibles » qu'il suscite ? Et le cinéma « militant ou engagé » pour quoi s'engage-t-il ? Si *Jeune, dure et pure !* est « le témoignage et la récompense d'une *politique au service d'une politique* », de quelle politique s'agit-il ? Poser ces questions nous paraît de la plus haute importance, car les auteurs cités insistent explicitement sur des finalités, en dernière instance, très concrètes : sociales, politiques. Car, rappelons-le, à travers ses effets « psychiques », « perceptifs » et « esthétiques », le cinéma d'*avant-garde*, est censé « engendre[r] l'action » des spectateurs. Mais, enfin, quelle « action » ce cinéma est-il censé *déterminer* ?

Or, comme nous le disions, la réponse donnée par les tenants de l'*anti-conformisme* est : quelque chose de *différent*, d'*autre*, de *non-conforme*, *par rapport*, *relativement*, à la *situation dominante*⁷⁹ – comme nous l'avons vu, aux niveaux économique, technique, esthétique, idéologique et moral. De sorte que – nous reprenons ici des extraits déjà cités – : « le cinéma d'*avant-garde* et expérimental est *partout* où s'inventent de nouvelles formes de luttes et de résistances aux académismes, aux préjugés et aux idéologies réductrices » ; il réside dans « *toutes* les formes d'expérimentations cinématographiques », dans « *toutes* les

79 C'était la position de Paolo Bertetto : « Cinéma d'*avant-garde* et cinéma pur, *Absolute Film* et cinéma onirique, cinéma abstrait, cinéma expérimental et symphonie visuelle se mêlent et se superposent sans cesse, révélant le protéisme du cinéma *différent* » ; où seulement « l'imagination d'un *autre* cinéma » était « le nœud central, le tissu conjonctif unifiant des matériaux de par leur origine et structure aussi divers » ; Paolo Bertetto, « Il cinema d'avanguardia. Teorie, poetiche, immaginazione », in Id. (dir.), *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Venise, Marsilio, 1983, p. 8 [nous soulignons et traduisons].

formes de déplacement » ; ce cinéma nous rappelle que « l'on peut toujours réagencer, ré-installer, faire *autrement* » ; *tout court*. En somme, tout semble permis à condition qu'il s'agisse de « résultats d'un esprit de liberté » – où, nous avons déjà souligné que le *contenu* de cette *liberté* n'a d'autre détermination qu'une *non-conformité relative*. Tenter l'« inadmissible », « briser les conventions esthétiques et [...] s'opposer aux tabous moraux » : pourquoi pas, alors – en poussant ces principes aux conséquences les plus extrêmes et mêmes absurdes –, réaliser, filmer et diffuser, de réelles tortures, violences, meurtres ? Pourquoi pas tenter d'*engendrer* le racisme, le sexisme, la guerre, l'exploitation de l'homme par l'homme, les privilèges de classe et de naissance, dans une société où tout cela serait *exclu, minoritaire, non-hégémonique* ?

Jusqu'à ce que l'*indigence déterminative* et le *relativisme* du vieil *esthétisme* prétendaient s'arrêter au *non-conformisme* des formes sensibles de l'œuvre, on pouvait le stigmatiser comme le fruit d'un esprit naïf, non-dialectique, inconscient de ses implications *politiques*, ou comme un *moment* nécessaire, mais nullement définitif des études ; mais qu'en est-il, de cette *indigence* et de ce *relativisme* quand on demande aux films de réaliser des *actions* et des « rapports » *autres* « entre les êtres » ? Tout comme, *aujourd'hui* – c'est-à-dire, *en relation avec la situation actuelle* –, ils accueillent tous les films *primitifs* – compris ceux qui furent asservis au pouvoir et à la raison commerciale –, les tenants de l'*anti-conformisme* ne devraient-ils pas promouvoir l'*anti-conformisme* de l'idéologie, des rapports humains et des films nazis ? Ces films, à leur époque, ne prétendaient-ils pas être *autres* ? Ne prétendaient-ils pas pousser à repenser les *rappports entre les êtres vivants* ? Ne répondaient-ils pas à une idéologie, une morale, une esthétique, un système de production et distribution des œuvres d'art, *autres*, par rapport à ceux qui avaient dominé jusque lors en Occident – et qui dominent aujourd'hui ? Les films d'une Leni Riefenstahl ne furent-ils pas produits et distribués dans des conditions et selon des intérêts *autres* que ceux du système industriel-commercial *normal*, des *démocraties bourgeoises* ? Ne présentèrent-ils pas des « émotions sensibles » et « perceptives » nouvelles, « inconnues » ? Ne bouleversèrent-ils pas les « habitudes perceptives », les « conventions esthétiques » de l'époque ? Ce cinéma ne fut-il pas, précisément, le « rêve d'une alliance entre progrès technique et bouleversement esthétique sur fond d'utopie politique » ? Que l'on voit comment l'historien Christian Delage parle du « documentaire » nazi *Deutschland, mein Deutschland* ! – réalisé en 1933 par

Klaus Kroll et produit par Wefa-Film –, dans lequel l'histoire de l'Allemagne de 1870 à 1933 était totalement mystifiée et ré-dessinée par rapport à la réalité historique :

Cette technique de subversion du statut d'objectivité de l'image d'actualité ou documentaire en vue de réinterpréter l'histoire se présente de façon très moderne : loin des prises de vues officielles et compassées des reportages traditionnels confinés à l'enregistrement des cérémonies [...] glorifiant l'État et les milieux institutionnels, le choix du support filmique comme d'expression privilégié par les nazis aboutit à des phénomènes contradictoires. L'objectivité constitutive du genre documentaire étant devenue une évidence pour les spectateurs, leur attention et leur mémoire peuvent être sollicitées sans pour autant que le contenu de l'image soit vraiment consistant.⁸⁰

Selon ce commentaire, ce film, renonçant au « statut d'*objectivité* » et d'« *enregistrement* » pour la *réinterprétation de l'histoire*, non seulement avait dépassé les formes « *officielles et compassées des reportages traditionnels* » et « *institutionnels* », mais, en en ayant fait une « *mystification totale* »⁸¹, en reniant délibérément tout respect pour la réalité historique et objective, on pourrait dire qu'il avait redéfini le sens même de film *documentaire*. Bref, on pourrait se douter qu'il s'agisse d'un parfait exemple de film *anti-conformiste*. D'ailleurs, plus en général, Delage parle même de « *renversement des valeurs esthétiques opéré par les nazis* »⁸². Or, cela ne fait aucun doute : les tenants de l'*anti-conformisme* ne soutiennent point l'idéologie, le programme politique ou l'esthétique nazis. Mais sans que, paraît-il, ils en soient conscients, leurs idées, en tant qu'insuffisamment déterminées dans leur *contenu* – réduit au principe de *non-conformité relative* –, ne ferment pas résolument la porte à ce genre d'« *expérimentations* ».

En effet, il nous semble que le *relativisme* de cet *anti-conformisme* ne recule devant aucune possibilité ; nous avons déjà souligné que le seul critère orientant l'*anti-conformisme relativiste* est de penser et de faire *différemment* de ce qui apparaît hégémonique, si, comme l'affirme Brenez : « il faut *par exemple* maintenir des idéaux de beauté et de perfection classique quand règne l'indifférence formelle »⁸³ ; comme si des œuvres *laidés* ou *imparfaites* étaient les signes d'une indifférence pour les *formes* ; comme si l'*indifférence* pour les formes n'était pas, déjà, une manière de se rapporter à elles, de ne leur pas être *indifférents*. Suivant ces critères, les tenants de cet *anti-conformisme* peuvent considérer comme œuvres d'*avant-garde*, dans les années 1920 et dans le même pays, aussi bien le

80 Christian Delage, *La vision nazie de l'histoire, à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989, p. 119.

81 *Ibid.*, p. 125.

82 *Ibid.*, p. 201.

83 N. Brenez, « L'Atlantide », cit., p. 18 [nous soulignons].

cinéma documentaire, se proposant de montrer les faits *objectivement*, que les films « absolus » ou du cinéma soi-disant « pur » ou *subjectif* ; aussi bien le cinéma *didactique* de Painlevé, que celui anti-intellectuel, physique et « érotique » des surréalistes. L'*anti-conformisme relativiste* ne renonce à aucune forme de non-conformité.

À partir du refus du « mode industriel de division du travail »⁸⁴, l'opposition entre le cinéma expérimental/d'avant-garde et le système industriel ayant été établie comme principe fondamental, l'on peut insister sur la nature *individualiste* de la poétique expérimentale, l'œuvre étant entendue en tant que « création d'une seule personne », ainsi que sur des pratiques valorisées en tant que surannées et réactionnaires, telles que le « bricolage artisanal »⁸⁵. Cela, tout comme le mécénat d'une aristocratie ou d'une haute bourgeoisie qui peut être « recondui[t] à une antique tradition patronale »⁸⁶, deviendrait une possibilité de l'*avant-garde*, qui, pourtant, ne semblait devoir viser que le progrès et le futur.

D'ailleurs, on pourrait soupçonner que nous soyons déjà à l'âge de l'« indifférence formelle », car Brenez peut admirer la « stupéfiante beauté »⁸⁷ de certains films scientifiques, et Berg peut rappeler, à propos d'un film de Painlevé, les exclamations de Léger et de Chagall : c'est « le ballet le plus beau qu'il a jamais vu », s'écrie le premier, alors que le second est ravi par sa « richesse plastique incomparable »⁸⁸. Ainsi, une même « expérimentation » peut-être reconnue comme *anti-conformiste*, dans un premier temps, *relativement* au fait qu'elle montre, dans un esprit franchement didactique, des animaux – à savoir quelque chose d'« invisible » – ; puis, ce premier point de vue est neutralisé dans un esthétisme exclamatif, mais qui serait devenu *anti-conformiste, relativement* à une prétendue « indifférence formelle » dominante. Déjà Noguez, pour lequel le cinéma expérimental est, au fond, une « expérience délicieuse », avouait que, suivant ses critères, le plus souvent il suffisait de changer de « *point de vue* » pour définir un film « expérimental » ou non⁸⁹.

En somme, notre hypothèse est que, à cause de son relativisme de principe, cette première posture *sociologique* risque de n'être qu'un *anti-conformisme apparent*, caractérisé par le ré-emploi de formules traditionnelles, d'idées reçues, peu exigeantes : en premier lieu,

84 P. de Haas, « Une expérience définitivement inachevée », cit., p. 63.

85 *Ibid.*.

86 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 13.

87 N. Brenez, « L'Atlantide », cit., p. 18.

88 B. Berg, *op. cit.*, p. 112.

89 Cf. D. Noguez, *op. cit.*, p. 19-21.

les concepts traditionnels d'« autonomie », « liberté », « indépendance » – notamment, quand on prétend celles-ci *absolues* –, tout comme ceux de cinéma « pur », « absolu », etc., ne résistent pas à la critique ; en deuxième lieu, par la même attitude passive face à une certaine tradition, la conscience politique que l'*anti-conformisme* donne à l'*esthétisme* n'est que l'affirmation *apodictique* de la puissance de critique sociale propre aux expérimentations *techniques* et *esthétiques* ; autrement dit, le *non-conformisme* des formes *esthétiques* – résultant de l'expérimentation technique et censée produire le *choc* – est *acritiquement* déclaré un *anti-conformisme*. Le passage de l'*esthétisme* à sa version *politique*, ressemble à un acte de foi qui s'alimente sur l'autorité du Verbe d'une certaine tradition polémique⁹⁰. Il en résulte que les néologismes que les tenants de l'*anti-conformisme relativiste* ont formulés parallèlement à leur mise en conscience *politique* de l'*esthétisme* – tels cinéma « critique », « radical », etc., à la place de cinéma « pur », « absolu », etc. –, risquent de se réduire à des pures formes rhétoriques, notamment lorsque l'on passe de la polémique à la théorie et à l'historiographie – ; d'autant plus que, depuis quelque temps, le cinéma expérimental/d'avant-garde n'est, *en tant que phénomène marginal*, nullement contrarié, et même accepté par la culture dominante. Pour reprendre le cas des films « scientifiques », aujourd'hui les documentaires sur les animaux envahissent les programmations télévisées, et les spectateurs peuvent aussi bien se réjouir de leur didactique vulgarisatrice, que s'extasier devant les « ballets » au *ralentis* de félins à la chasse, sans que cela – aujourd'hui comme autrefois – produise la moindre *critique* de l'idéologie hégémonique – ni engendre, *a fortiori*, une quelque « action » dont la société dominante⁹¹ devrait se préoccuper.

90 Autrement dit, l'*anti-conformisme* aurait manqué ce premier pas par lequel, selon Gramsci, toute bonne critique devrait commencer : « Le point de départ de l'élaboration critique est la conscience de ce que l'on est réellement, c'est un “connais-toi toi-même” en tant que produit du processus historique s'étant déroulé jusqu'ici et qui a laissé en toi-même une infinité de traces, reçues sans bénéfice d'inventaire. C'est un tel inventaire qu'il faut faire pour commencer » ; Antonio Gramsci, *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*, trad. P. Fulchignoni, G. Granel et N. Negri, Paris, Gallimard, 1978, p. 176 [trad. modifiée].

91 L'on pourrait objecter que dans le nœud socio-culturel actuel il n'y a pas *une* idéologie « dominante » ou « hégémonique ». Il faut tout d'abord distinguer ces deux termes et concepts : étymologiquement, le terme d'« hégémonie » provient du grec ancien *hēgēmai* qui signifie « conduire », « guider » ; tandis que le terme de « domination », du latin *dominus*, implique l'exercice d'un pouvoir et d'une seigneurie plus profonds. L'*idéologie hégémonique* est donc celle qui, dans un panorama de plurivocité, joue un rôle de *guide*, de *primauté*, sans pour autant effacer complètement l'existence d'autres idéologies, même conflictuelles par rapport à elle. Or, comme nous allons essayer de le montrer, notamment dans la Partie II de cette recherche, le problème fondamental que le nœud socio-culturel actuel – moderno-bourgeois – pose à ses critiques consiste précisément dans le fait qu'il se fonde – pour réutiliser les termes hégéliens – sur le « principe de subjectivité » ; c'est-à-dire qu'il légitime – et promeut, même – l'*individualisme* et la *différenciation*. Autrement dit, le nœud socio-culturel actuel présente ce paradoxe : les rapports structurels – économique-politiques – *dominants* exigent l'*hégémonie* d'une idéologie qui défend un certain degré de plurivocité – sinon, comme nous le verrons, une *sur-différenciation*. C'est pourquoi les idéologies

Bref, il nous semble que la vérification des conséquences réelles des œuvres tenues pour *anti-conformistes* dans les rapports sociaux, de leur effective puissance oppositionnelle, critique, soient négligée ; alors que cette posture demande comme condition – pour que son travail critique réussisse – une théorie *réaliste*, une vraie compréhension, de la situation historique – et cela à deux niveaux : de la part de l'auteur de l'œuvre qui aspire à critiquer, à transformer le monde ; puis de la part de l'historien qui l'étudie, le resitue et en vérifie et problématise le geste et les résultats effectifs.

D'ailleurs, si le seul critère de distinction du cinéma expérimental/d'avant-garde est sa *non-appartenance* à la vision du monde et au système de production et distribution hégémoniques, on pourrait se douter de l'entreprise des tenants de l'*anti-conformisme relativiste* de « décloisonner le cinéma expérimental, le sortir du ghetto dans lequel il est tenu enfermé »⁹², « de porter à la connaissance du public un corpus de films la plupart du temps ignoré par la critique »⁹³. Car, d'un côté, ils fixent comme *anti-conformiste*, marginal, exceptionnel, ce qui a été réduit à la *non-conformité*, à la marginalité, à l'exception, précisément par le système hégémonique des valeurs idéologiques, moraux et esthétiques ; de l'autre côté, en cherchant à leur donner une place dans les institutions du système bourgeois dominant, en les intégrant précisément comme faits marginaux – c'est-à-dire de la seule manière que le système dominant puisse les accepter et, même, les soutenir –, ils neutralisent leur éventuelle charge oppositionnel : dans ce processus – similaire à celui de l'intégration des œuvres d'art d'avant-garde dans les musées –, on institutionnalise la liberté, l'autonomie et l'opposition, en tant que possibilités exceptionnelles, minoritaires, héroïquement *tragiques* et parfaitement *supportables* par ce même système hégémonique. Et une fois acceptés ces films dans les institutions, on peut se débarrasser du relativisme qui avait servi d'instrument de légitimation dans la culture hégémonique, et assurer que les films d'*avant-garde* ont trouvé, ici, leur juste place, puisque « le cinéma expérimental [...] *ne se démode pas* »⁹⁴ ; autrement dit, toute éventuelle puissance oppositionnelle à l'hégémonie présente étant désormais neutralisée, on peut enfin les compter dans le musée idéal des

absolutistes ne peuvent aspirer, dans ce cadre de rapports, qu'à un rôle optionnel, minoritaire, et, en dernière instance donc, ne peuvent que se soumettre à l'*hégémonie* du « principe de subjectivité » et à la *domination* des rapports sociaux modernobourgeois.

92 C. Lebrat, « Invisible à l'œil nu », cit., p. 23.

93 C. Lebrat, « Préface », cit., p. 7.

94 D. Païni, *op. cit.*, p. 13.

« travaux [...] sans âge »⁹⁵, dans le *panthéon* des œuvres immortelles, des « sommets de la beauté et de l'intelligence humaine »⁹⁶.

I.2.2. Nicole Brenez : un nouveau modèle de critique

Dans des écrits postérieurs, Nicole Brenez a essayé de développer et d'approfondir sa conception de *cinéma d'avant-garde* : non seulement dans son texte que nous avons déjà cité *Cinémas d'avant-garde* (2006), mais aussi dans son étude de la même année sur le *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*⁹⁷, et dans ses contributions aux ouvrages collectifs *Cinéma/Politique – Série I*⁹⁸ (2005) et *Le cinéma critique*⁹⁹ (2010). C'est dans *Cinémas d'avant-garde* – où le pluriel indique déjà l'ouverture relativiste que nous avons repérée dans *Jeune, dure et pure !* –, que Brenez tente une reconnaissance historique du terme et du concept d'« art d'avant-garde » : un aspect peu considéré par Bovier, mais qui, comme nous le verrons, est de première importance. Contrairement à la méthode adoptée pour les textes de *Jeune, dure et pure !*, où nous avons été obligés à une sorte de reconstruction afin de mettre en évidence les points communs aux différents auteurs, pour l'examen critique de *Cinémas d'avant-garde* nous suivrons de près la pensée de l'autrice dans ses propres développements, en l'intégrant par les apports de ses autres textes.

On remarquera, en premier lieu, que dans ces derniers écrits de Brenez, le concept d'« expérimental » – et termes dérivés –, presque dominant dans *Jeune, dure et pure !*, a été quasiment abandonné ; ce qui, à notre avis, est lié à l'émergence du concept d'*autonomie* comme fondement de celui d'*avant-garde*.

Dans le premier chapitre, Brenez s'attache à définir la « notion d'avant-garde ». Elle observe que le concept et le terme d'*avant-garde* furent employés tout d'abord dans le domaine militaire, depuis l'antiquité jusqu'aux « modèles insurrectionnels concrets élaborés

95 *Ibid.*.

96 C. Lebrat, « Préface », cit., p. 7.

97 N. Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Paris, Séguier – Archimbaud, 2006.

98 N. Brenez, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle », in N. Brenez et Edouard Arnoldy (dir.), *Cinéma/Politique – Série I. Trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005.

99 N. Brenez, « L'objection visuelle », in N. Brenez et Bidhan Jacobs (dir.), *op. cit.*

par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara »¹⁰⁰ ; puis, « à la fin du XVIIIe siècle », « dans le domaine des idées et des débats », au service des « grands principes » « de la Révolution française » ; « enfin », « autour de 1820 », ils furent « introduit[s] dans le vocabulaire de l'esthétique », grâce aux saint-simoniens « qui affirment que l'art doit être "l'avant-garde" de la société »¹⁰¹ – nous verrons que, en réalité, on avait pu utiliser le concept « d'avant-garde » au domaine poético-esthétique déjà au début du XVIIe siècle. Mais, aucune véritable différence de contenu en passant d'un domaine à l'autre ; selon Brenez, on aurait appliqué toujours le même concept : la position du soldat, de l'idéologue ou de l'artiste d'*avant-garde*, concerne, dans tous les cas, « le danger, la confrontation avec l'inconnu, le forçage d'une situation » ; une position risquée qui « alimente le prestige héroïque lié à l'avant-garde » – nous avons déjà souligné comment, chez les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, l'artiste d'*avant-garde* était dessiné en héros. Selon son origine militaire, donc, l'artiste d'*avant-garde*, serait un précurseur « éclairé », « combattant sur le terrain de l'art à la manière de guerriers »¹⁰².

Le second pas de Brenez va être la définition de l'*avant-garde* à l'intérieur du domaine *artistico-esthétique*, suivant le modèle fourni par l'art de la guerre. Mais elle ne semble pas s'apercevoir que cette fidélité au concept militaire, transposant le combat du poète *sur le terrain de l'art* – ce qui, dans l'*esthétisme* du XIXe siècle déjà, préparait l'équivalence entre *art d'avant-garde* et *art expérimental* –, trahit le geste saint-simonien qui, selon la citation que Brenez elle-même propose, attribuait, non pas une position particulière à l'artiste dans son domaine technique, mais à l'art en général sur le terrain *social, politique*. Bref, ce moment fondamental pour l'histoire de l'art où, selon Brenez, le concept d'*avant-garde* est employé pour la première fois dans le domaine de l'art¹⁰³, et cela *en relation directe avec le domaine de la politique*, résulte, non seulement négligé par tout examen historico-critique – aucune référence aux textes originaux et à leur contexte n'est présentée –, mais, à notre avis, même déformé.

Ayant subsumé le concept d'« art d'avant-garde » à son ancien sens militaire, et par-là neutralisé la spécificité théorique de la conception saint-simonienne, Brenez peut

100 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 3-4.

101 *Ibid.*.

102 *Ibid.*, p. 3-4.

103 En vérité, contrairement à ce que l'on affirme le plus souvent, nous verrons que les saint-simoniens ne furent pas les premiers à employer la locution « *avant-garde* » dans le domaine de l'art ; mais il est vrai qu'ils lui donnent un sens inédit.

déployer un « très ample éventail » embrassant toutes les « nombreuses conceptions de l'avant-garde [...], qu'elles soient le fait de militaires, de philosophes, d'artistes ou d'historiens » : à une extrémité de cet éventail on trouverait « une conception large, transhistorique et rétrospective, selon laquelle toute époque engendre son avant-garde artistique ». C'est la conception de l'*esthétisme* où « le principe d'avant-garde renvoie [...] à l'invention formelle, il avalise la capacité d'une œuvre ou d'un mouvement à révolutionner sa propre discipline »¹⁰⁴. Comme cela est montré aussi par la formulation de Brenez, c'est une conception qui présuppose, non seulement la *distinction* de l'art des autres sphères humaines et sociales, mais même son *autonomie*, sa *séparation*, de celles-là. Brenez s'appuie sur les historiens de l'art Germain Bazin – comme nous l'avons vu, déjà à l'origine du *esthétisme* de Ghali – et Patricia Falguières, cette dernière ayant défini le Maniérisme : « une avant-garde au XVIe siècle »¹⁰⁵.

À l'autre extrémité de l'éventail, on trouverait, en revanche,

une conception précise, doctrinale et programmatique, selon laquelle l'artiste d'avant-garde a pour tâche de transmettre les mots d'ordre révolutionnaires fixés par un Parti et de remplir un programme social d'éducation populaire [...]. Cette théorie [...], inlassablement diffusée par le Komintern, [...] subordonne le travail artistique à une mission sociale qui consiste à défendre les intérêts de la « classe d'avant-garde », c'est-à-dire le prolétariat.¹⁰⁶

Cette conception *extrême*, telle qu'elle est présentée par Brenez, présuppose, contrairement à l'autre, l'absence de toute valeur des aspects *formels*, poético-esthétiques, de l'œuvre d'art, celle-ci étant réduite à la pure communication du contenu des « mots d'ordre révolutionnaires » d'un Parti – dans les exemples de Brenez toujours celui Communiste de différents pays –, et asservie à l'« éducation populaire » : bref, un art de *propagande*.

Pourtant, il n'est pas explicité que cette deuxième conception n'adhère nullement au modèle militaire « transpos[é] dans le champ esthétique »¹⁰⁷ ; toute recherche, toute valeur, formelles étant refusées, il ne s'agit plus d'un groupe en position avancée menant un combat « sur le terrain de l'art ». Cette autre conception, affirme la plus totale *hétéronomie* de l'art par rapport à la politique et à l'idéologie du Parti ; de sorte que, si nous suivons en ses conséquences le principe de l'« art d'avant-garde » établi par Brenez, à savoir la transposition du modèle militaire *dans le champ strictement « esthétique »*, cette deuxième

104 *Ibid.*, p. 4-5.

105 Patricia Falguières, *Le Maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

106 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 5.

107 *Ibid.*, p. 4.

extrémité de l'éventail des conceptions de l'« art d'avant-garde » devrait en rester dehors. Cette conception entrerait en contradiction avec le principe de l'*anti-conformisme relativiste*, où le seul contenu de définition était la non-conformité avec l'idéologie et la praxis hégémoniques – ce qui est nié par la soumission de l'art au Parti gouvernant, soit-il Communiste ou non.

Ce nonobstant, Brenez affirme que, de ce côté de l'éventail, nous aurons une conception de l'art d'avant-garde « para-militaire », « doctrinaire », instrumentale, « lié » – à la politique ? au(x) Parti(s) ? –, « militant », « au service de la révolution » – celle programmée par le(s) Parti(s) Communiste(s) ? –, « pratique *sociale* spécialisée », bref : « communiste »¹⁰⁸. Où, par cela, il semble qu'il faudrait entendre *asservi aux partis communistes*, et donc : « stalinienne », « maoïste » et « castriste »¹⁰⁹, mais dont il faudrait reconnaître l'origine dans la théorie de Lénine, autant que cette conception peut être appelée : « définition léniniste de l'avant-garde artistique »¹¹⁰. De l'autre côté de l'éventail, se trouverait, en revanche, un ensemble très hétérogène de conceptions : celles qui « précèdent Marx (par exemple Blanqui, Proudhon, Bakounine et les anarchismes) », « celle de Marx lui-même », « celle de Trotsky », « celles de tous les artistes, politiques et philosophes critiques ou non-alignés » – paraît-il, au(x) Parti(s) Communiste(s) –, « celles des différents formalistes », où l'art d'avant-garde serait « délié », « kantien », « activité autonome », « lieu de redéfinition des découpages sociaux »¹¹¹.

Bref :

La ligne de partage décisive entre la définition léniniste de l'avant-garde artistique et les autres conceptions [...] passe entre l'art conçu *comme instrument* (de la révolution, mais en fait du Parti), et l'art conçu *comme force autonome*. [...] ainsi se déploie la grande dialectique des avant-gardes, avec pour enjeux l'invention de la liberté, la revendication ou non d'une efficacité sociale, la fétichisation ou non de l'art comme pratique singulière.¹¹²

Mais après cette distinction, comme nous le soupçonnions, la conception

108 *Ibid.*, p. 6 [nous soulignons].

109 *Ibid.*, p. 5.

110 *Ibid.*, p. 7.

111 *Ibid.*, p. 6-7.

112 *Ibid.*, p. 7 [nous soulignons]. Cette lutte entre art d'avant-garde instrumentalisée et autonome, qui, dans le cadre de l'art *en général*, est définie ici « la *grande dialectique* des avant-gardes », dans un autre texte et dans le cadre du cinéma – non spécifiquement d'*avant-garde* – est appelée, « un double mouvement contradictoire et *peu dialectique* », où on trouverait : « D'une part, réduction utilitariste des propriétés symboliques au statut de fonctions sociales et réduction corollaire d'un ensemble de fonctions sociales potentielles à celle, hégémonique, du divertissement [...]. D'autre part, profusion de films et de discours qui affirment, explorent, questionnent et ce faisant élaborent les propriétés et les vertus de l'image cinématographique » ; N. Brenez, « Pages arrachées... », cit, p. 12 [nous soulignons].

« léniniste » d'art d'avant-garde est, enfin, refusée, exclue : « l'artiste d'avant-garde », affirme Brenez, « n'est jamais enrôlé »¹¹³. Il devient évident alors que, même s'il nous semble qu'une certaine confusion entre *autonomie* et *autotélie* se soit glissée dans la définition de cette « ligne de partage »¹¹⁴, dès que l'art est « conçu *comme instrument* (de la révolution, mais en fait du Parti) », il ne pourra plus être considéré d'*avant-garde*.

D'ailleurs, un autre problème émerge de ces pages : Brenez manifeste la tendance à réduire tout l'art à l'art d'avant-garde, les deux concepts devenant, dans certains affirmations, parfaits synonymes – ainsi qu'il n'aurait même plus de sens de parler d'art d'avant-garde. Elle peut en effet faire sienne l'affirmation d'Herbert Marcuse selon laquelle l'« art [tout court] reste une force dissidente »¹¹⁵ ; et définir de la sorte le rôle de l'artiste : l'« artiste [tout court] assure, en somme, la pérennité de l'esprit révolutionnaire, et en premier lieu contre les calcifications de la révolution victorieuse »¹¹⁶.

D'après cette dernière affirmation, on pourrait soupçonner que l'art (d'avant-garde) en résulte *instrumentalisé*, *asservi* à la « révolution » et au Parti qui éventuellement la soutiendrait ; mais finalement, il n'en est pas ainsi : si l'artiste *sert*, en quelque sorte, l'esprit révolutionnaire, son autonomie n'en reste pas pour autant éclaboussée – comme nous l'avions remarqué, *autonomie* et *hétérotélie* ne sont nullement inconciliables. Cette « conception *critique* du rôle de l'artiste »¹¹⁷ dériverait du « statut » de l'artiste tel qu'il a été institué par les Lumières – un art d'avant-garde précédant la formulation des saint-simoniens, donc, et, selon l'historiographie de Brenez, *ante litteram* – :

Dans le cadre des valeurs de justice, de liberté et d'égalité élaboré au XVIIIe siècle par les philosophes des Lumières, le *statut* et le *rôle* de l'artiste changent radicalement : l'artiste ne se trouve plus au service d'un pouvoir, que celui-ci soit religieux, politique ou économique, il a pour fonction *non-mandatée* de *maintenir* et *approfondir* des idéaux de libération, d'anticiper sur un état du monde possible, de montrer par où l'on peut échapper à la *domination*, y compris en revendiquant le caractère *asocial*, *insensé* ou *inutile* de son œuvre.¹¹⁸

L'origine de l'art d'avant-garde serait alors fortement *historique*, *sociologique* et *idéologique* : au moment où – XVIIIe siècle –, d'un côté, l'artiste soutient les idéaux de la

113 N. Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, cit., p. 9.

114 Rien n'empêche, en fait, qu'une œuvre qui trouverait en soi ses propres normes et déterminations – autonomie –, soit instrumentalisé à des fins extérieures – hétérotélie.

115 *Ibid.*, p. 10.

116 *Ibid.*, p. 9.

117 *Ibid.*, p. 9 [nous soulignons]. Nous avons l'impression qu'il faudrait l'entendre, plutôt : « conception du *rôle* critique de l'artiste ».

118 *Ibid.* [nous soulignons].

Révolution, sans pour autant être « enrôlé », de l'autre côté, son *état* socio-professionnel change. Comment, alors, légitimer l'autre extrémité de l'éventail, cette conception « large, transhistorique et rétrospective » qui, en principe, devrait accueillir toutes les œuvres qui, depuis l'art primitif, non seulement n'auraient « révolutionn[é] » que leur « propre discipline », mais, en plus, furent « au service d'un pouvoir » ?

Finalement, cet art « dissident », en dehors et contre le pouvoir constitué, semble s'alimenter encore une fois aux principes de l'*anti-conformisme relativiste* : si, dans les termes d'une « histoire des idées », on peut en retracer l'origine dans la bataille des Lumières, où l'on sait que les « valeurs de justice, de liberté et d'égalité » étaient remplies d'un contenu déterminé, une fois « la révolution victorieuse », soit ces valeurs déterminées sont trahies et l'artiste garde son rôle critique en les *maintenant et approfondissant* en tant qu'« idéaux », soit ces valeurs-là deviennent à leur tour émanation du nouveau « pouvoir », hégémoniques, et, même, sont-elles *réalisées* dans une société historique effective – ce qu'on pourrait dire, par exemple, des démocraties bourgeoises résultant des processus déclenchés par la Révolution Française – ; de sorte que, ces sont elles que l'artiste doit maintenant critiquer. Celui-ci, s'il veut maintenir son rôle « critique », devra, soit élaborer de nouveaux idéaux, soit les remplir d'un nouveau *contenu déterminé*, non-conforme à celui qui est maintenant établi et dominant. On pourrait observer, d'ailleurs, que, selon les principes de l'*anti-conformisme relativiste*, si les valeurs et les idéaux *déterminés* des Lumières sont devenus plus ou moins hégémoniques avec le nouveau pouvoir, et si, notamment, depuis lors ce rôle-là de l'artiste s'est institutionnalisé, ces idéaux et ce rôle même devraient être soumis à la critique et *révolus*, à leur tour.

En tout cas, les deux extrémités – *esthétisme* et *propagande* – de l'éventail des conceptions de l'art d'avant-garde sont, en fin de compte, reniées ; Brenez se prépare ainsi le terrain pour formuler sa propre conception qui, à partir du *relativisme* de principe de l'*anti-conformisme*, se sert d'un point de vue *historiquement – et donc aussi sociologiquement et idéologiquement – déterminé*, relevant de notre époque, pour l'appliquer rétrospectivement à *toute* l'histoire de l'art et du cinéma, même là où, en principe, il ne pourrait pas y adhérer.

D'ailleurs, en ce qui concerne la question de l'*instrumentalité* de l'art, la conception des Lumières *aussi*, tout comme la conception « léniniste », met l'art *au service de la révolution* – bourgeoise là, communiste ici – ; mais s'appuyant sur un *état* différent de

l'artiste – non enrôlé là, enrôlé ici. Même quand l'artiste revendique « le caractère asocial, insensé ou inutile de son œuvre », ce ne serait qu'une manière de, précisément, donner à son œuvre une *utilité*, un *sens* et un *caractère social, politique* : « montrer par où l'on peut échapper à la domination ». Maintenant, donc, l'accent de la *relativité* de l'*autonomie* de l'art ne tombe plus sur le système industrie-marché, mais sur le Parti hégémonique et son idéologie¹¹⁹ : si Brenez pose encore une fois l'*autonomie* comme fondement de l'avant-garde, maintenant, elle semble s'orienter vers une autonomie *idéologique*, plutôt qu'*économique*, en privilégiant le moment du passage du concept *d'avant-garde* au « domaine des idées », effectué au XVIIIe siècle par les Lumières, plutôt que le moment saint-simonien qui, encore une fois, est comme effacé de l'histoire. Dès lors, elle peut affirmer que « l'œuvre d'art trouve d'abord pour terrain d'exercice l'histoire des idées, des croyances, des discours »¹²⁰, ou que son « terrain premier est bien la conscience »¹²¹.

En tout cas, il en résulte que les concepts de *révolution, liberté, émancipation, etc.*, qui étaient *déterminés* dans leur *contenu* à l'époque des Lumières et de la Révolution Française, deviennent des formes, des idées, *abstraites*, à remplir, en opposition au pouvoir constitué – quel qu'il soit –, de contenus non-conformes – quels qu'ils soient –, pour la formulation et l'affirmation desquels l'art se fait *instrument*. Bref, dans le travail historiographique de Brenez, ces nouveaux idéaux et ces nouveaux contenus seront déterminés, encore une fois, par le seul critère que l'*anti-conformisme* admet, à savoir la non-conformité avec ce qui est hégémonique, *relativement* à chaque situation historique :

Sur le plan de la contre-attaque, de l'assaut contre le monde, son travail critique [de l'art d'avant-garde] consiste en effet à développer les formes, pratiques et théoriques, du refus [de] la domination et de l'assujettissement à l'ordre établi [quel qu'il soit]. Mais sur le plan affirmatif de la proposition, le travail consiste à déployer les idées, les formes et les possibles sans souci d'un déjà-là, à se confronter à l'inconnu, à l'impensable, à l'inadmissible [quels qu'ils soient]. [...]. L'art est un vaste laboratoire du sens, son avant-garde se charge d'en *renouveler* les protocoles. Un film n'est pas révolutionnaire parce qu'il traite de la révolution, mais parce qu'il révolutionne *quelque chose* dans le monde.¹²²

Le caractère révolutionnaire de l'« art d'avant-garde » s'avérerait selon le schéma suivant : formuler une expression esthétiquement non-conformiste d'un idéal non-

119 Même si cette action de *maintenir* et *approfondir* les idéaux de la révolution peut ressembler beaucoup à la théorie de l'*auto-critique* proposée par les soviétiques.

120 *Ibid.*, p. 11.

121 *Ibid.*, p. 12. Admis que les « croyances » puissent se trouver, aussi bien que les « idées » et les « discours », sur le terrain de la « conscience », il nous paraît hautement problématique que de confiner l'œuvre d'art à un « travail des facultés » – *ibid.* – sur ce terrain-là, excluant de son emprise ce qui est inconscient – sens et affections.

122 *Ibid.*, p. 10-11 [nous soulignons].

conformiste¹²³ => ce *non-conformisme* est apodictiquement considéré *anti-conformisme* => l'*anti-conformisme* idéologique et esthétique est considéré *révolutionnaire*, entraînant comme résultat effectif que « *quelque chose* dans le monde » soit révolutionné – où il n'est pas exclu que ce « *quelque chose* » puisse être réduit aussi à la sphère privée de l'individu.

Par rapport aux positions de *Jeune, dure et pure !*, l'historiographie de *Cinemas d'avant-garde* présente nombreux approfondissements, mais aussi quelques déplacements. Dans un premier temps, Brenez se tient au modèle militaire du concept d'*avant-garde* appliqué au domaine artistico-esthétique ; ce qui lui permet de laisser de côté le moment saint-simonien, lequel, selon sa reconstruction, avait donné à l'art l'appellation d'*avant-garde*, mais *dans le domaine social*. Dans un temps second, en revanche, émerge l'*autonomie* en tant que détermination fondamentale de l'« art d'avant-garde », ce qui permet à Brenez de se débarrasser de l'éventail de conceptions qui lui avait été suggéré par le modèle militaire adopté au début. De ces deux temps – où le passage de l'un à l'autre est inconscient –, il en résulte l'élimination, sur le plan historique, de la conception saint-simoniennne, et, sur le plan théorique, aussi bien de l'art de *propagande* que de l'*esthétisme*. Mais le problème est que la première élimination est légitimée par une définition de l'*avant-garde* qui est inconsciemment reniée avec la seconde. Pour Brenez il s'agit donc maintenant de trouver ce fondement théorique qui légitimerait aussi bien l'abandon du modèle militaire, que la conception « léniniste » de l'instrumentalisation de l'art au service du « pouvoir », et la conception *esthétiste*, d'un art autotélique, clos dans son propre domaine¹²⁴ ; il s'agit de définir le principe de ce « rôle critique » de l'art comme instrument de la *révolution* d'un « *quelque chose* » d'établi.

La conception prônée par Brenez, donc, renvoie moins aux formulations saint-simoniennes, qu'au moment où le terme *avant-garde* « s'institutionnalise dans le domaine des idées et des débats à la fin du XVIIIe siècle à la faveur des développements et des besoins de la Révolution française ». Nous avons déjà vu, en fait, que Brenez trouve son nouveau modèle dans les apports sociologiques – « statut » de l'artiste – et idéologiques –

123 Non-conformisme légitimé par les catégories d'« inconnu », d'« impensable » et, comme déjà dans *Jeune, dure et pure !*, d'« inadmissible » : nous en avons déjà souligné la nature *relative*.

124 En effet, Brenez charge le cinéma de remettre en question la « partition entre l'art et la vie » et la « division humiliante entre l'idéal et le réel », ou bien par une *intervention directe* « sur le réel », ou bien par une « fin en soi » de l'œuvre – N. Brenez, *Cinemas d'avant-garde*, cit., p. 12-13. Mais, dans les deux cas, cette « partition » et cette « division » ne seraient-elles pas rendues *positives*, précisément ?

« idéaux » – des Lumières. Comme elle le précisera,

le cinéma d'avant-garde ne se définit pas principalement par son origine économique, ni par une plate-forme doctrinale, ni par une esthétique singulière¹²⁵ : il détourne une technologie [le cinématographe] née de besoins militaires et industriels pour la réinscrire dans une dynamique d'émancipation, *et participe en ce sens à un vaste mouvement critique qui s'est affirmé au XVIII^e siècle avec la philosophie de Kant et des Lumières.*¹²⁶

Mais, ayant trouvé l'origine de ce nouveau modèle, en dehors du cinéma et de son âge, au XVIII^e siècle ; ayant donc élargi l'horizon théorique et historique à l'art *en général* et aux époques précédant certains développements économiques et techniques, l'accent du principe d'*autonomie* ne peut plus consister dans l'altérité et l'opposition par rapport au système de production et distribution hautement industrialisé, mais devra se fonder nécessairement sur des bases plus compréhensives, étant donné l'ambition *trans-historique* de sa conception.

Le repérage de ce principe passe par une sorte de phénoménologie de l'œuvre d'art, ayant comme condition qu'elle « trouve d'abord pour terrain d'exercice l'histoire des idées, des croyances, des discours », où Brenez reprend des propos avancés déjà dans *Cinéma/Politique* : « Faire des images [...] c'est s'attribuer une parcelle de *pouvoir symbolique* », où « travaillent » des « puissances archaïques »¹²⁷. Elle avait indiqué, alors, « trois de ces puissances » : « apotropaïques »¹²⁸, « cognitives »¹²⁹ et « performatives »¹³⁰. Or, toute société, affirme Brenez, attribue à chaque *medium* artistique certaines « propriétés symboliques », le mettant ainsi à ses propres services. Cette « réduction utilitariste des propriétés symboliques au statut de fonctions sociales », dans le cas du cinéma, se configure dans la « réduction » à la *fonction* « hégémonique du divertissement ». Or, « la première revendication [...] d'un cinéaste engagé dans son art consiste à refuser la réduction des propriétés symboliques attribuées à son médium »¹³¹. On a déjà vu que, dans le cas du

125 D'une manière similaire in N. Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat...*, cit., p. 75-76 : « C'est le travail même de l'avant-garde, notion qu'il faut refuser d'inféoder à une doctrine politique, à une plate-forme esthétique, à un temps, à un espace, à une provenance économique quels qu'ils soient et se succèdent dans l'histoire ».

126 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 12 [nous soulignons]. Il nous semble, cependant, que « détourner » le cinéma de ses « besoins militaires et industriels », « définit » déjà, en quelque mesure – en tant que refus du mode économique industriel et de la doctrine militaire (ce qui comporte aussi des conséquences dans l'esthétique) –, la nature économique et doctrinale de l'avant-garde.

127 N. Brenez, « Pages arrachées... », cit., p. 11 [nous soulignons].

128 C'est-à-dire, essentiellement, « écarter » « la souffrance et la mort » ; *ibid.*

129 « [...] l'image documente, atteste, indique, informe, explique, argumente » ; *ibid.*

130 « [...] l'image assure une emprise tantôt ou tout à la fois sur son référent, son spectateur, son environnement, elle révèle, modifie, intervient, agit » ; *ibid.*, p. 12

131 *Ibid.*

cinéma, à travers une recherche non-conformiste sur le « pouvoir symbolique » des images cinématographiques, cela se traduisait dans le refus, pris en charge par l'*avant-garde*, des origines militaires et industrielles, des finalités hégémoniques, à savoir commerciales et de propagande, et des formes esthétiques correspondantes.

Selon Brenez, « dans la mesure où » la « recherche formelle [a] pour effet de reconfigurer voire de pulvériser un motif, c'est-à-dire notamment d'en critiquer l'installation, l'assise et le rôle dans le répertoire visuel social », qu'elle devient « fondamentale » et fait de l'œuvre non seulement un « reflet », un « symptôme » ou un « instrument », mais un « agent »¹³². En somme, encore un fois, Brenez n'admet qu'une voie par laquelle le cinéma puisse assumer son « rôle critique » : le passage *apodictique* de la *non-conformité symbolique* à l'*anti-conformisme social, politique*. Le premier fondement du pouvoir *révolutionnaire* du cinéma réside, donc, dans l'attribution acritique d'une effectivité politique aux formes idéologiques et esthétiques *autres*. Bref, la théorie de Brenez se fonde sur la *tradition d'un mythe* : critiques et cinéastes, affirme-t-elle, « ont entretenu la *croyance* que, en tant qu'activité symbolique, le cinéma pouvait *tout* », notamment, « changer, sauver le monde ». Et il importe relativement peu que le cinéma s'en « montre capable », il suffit, « plus simplement », qu'il s'en « trouve *crédité* »¹³³.

Et pourtant, il nous semble que ce fondement *mythologique* de la puissance révolutionnaire du cinéma sur le terrain de la réalité sociale, aille à l'encontre de l'esprit *empiriste* caractéristique des Lumières – anglaises et françaises, notamment –, qu'il trahisse le fondement « expérimental » du cinéma d'*avant-garde*, lequel, disait Brenez, « ne relève pas de l'*intentionnalité* [...], mais s'élabore à proportion de sa *puissance critique avérée* »¹³⁴. C'est que dans la recherche de son modèle de critique chez les Lumières, Brenez penche, peu à peu, vers l'idéalisme *subjectif* de Kant, puis, à travers Schiller et Lyotard, vers des positions que nous serions tentés de définir (néo)romantiques.

En effet, c'est dans la théorie de l'« éducation esthétique » de Schiller, laquelle eut pour fondement la gnoséologie kantienne, que Brenez semble trouver ce principe capable de

132 N. Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat...*, cit., p. 77. D'une manière similaire dans *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 12-13 : « Pour un artiste d'avant-garde, l'art n'a de sens qu'à refuser, contester, pulvériser les limites du symbolique, qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel ».

133 N. Brenez, « Pages arrachées... », cit., p. 12.

134 N. Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat...*, cit., p. 76.

justifier la puissance critico-politique de l'art :

L'un des premiers grands penseurs du rôle de l'art dans l'émancipation, [...] Schiller, a magnifiquement défini la beauté comme refus de la subordination à l'ordre extérieur, donc comme plénitude surmontant la régularité¹³⁵. En tant que manifestation de la belle autonomie¹³⁶, l'œuvre introduit l'individu qui l'observe à l'émancipation morale : l'individu voit grâce à l'œuvre comment la beauté [en tant que forme autonome] se délivre de toute contrainte et ne s'alimente que de liberté [...].¹³⁷

Ici, Brenez postule comme *modèle* de l'« émancipation » *en général, des hommes*, la – « belle » – *autonomie* vécue par l'« individu » lors de l'expérience esthétique, en tant qu'*introduction* – « propédeutique »¹³⁸ – à l'« émancipation morale » ou même *réelle* ; en tant qu'expérience *subjective* d'une « liberté » *utopique*, suscitée par celle des *apparences*¹³⁹ de l'œuvre d'art : ce « quelque chose » qui devrait être révolutionné par l'art, n'est plus nécessairement « quelque chose » de *réel*, appartenant à la dimension de la praxis¹⁴⁰, mais à la *psyché du sujet*. La lutte de l'art d'avant-garde étant réduite à la *subjectivité* de l'individu, le *non-conformisme symbolique* n'est un *anti-conformisme politique* qu'en *puissance* : d'un côté, parce qu'il faut que l'expérience de la liberté passe du domaine de la psyché et des *apparences* à celui de la praxis et des rapports sociaux, de l'autre, parce qu'il faut que, d'*individuelle*, cette expérience devienne *collective*¹⁴¹. Bref, la révolution de – ou même l'opposition à – la réalité matérielle et sociale n'est, en effet, qu'une *hypothèse*.

D'ailleurs, puisque la « conscience » serait le « terrain premier » de l'art, il est évident qu'il est sur ce terrain que Brenez devait trouver le fondement capable de justifier l'abandon de l'origine militaire du concept d'*avant-garde*, ainsi que de la théorie « léniniste » et de celle *esthétiste*. Deux conditions nous ont été fournies : a) l'art travaille au niveau de la conscience – on pourrait dire, par des termes un peu plus ouverts, de *l'esprit*, de *l'âme*, ou de la *psyché* – ; b) si le principe de l'*anti-conformisme relativiste* est l'*altérité* par rapport aux

135 En vérité, la conception schillerienne de la beauté ne reniait nullement la régularité.

136 Schiller – et Kant – ici auraient peut-être parlé d'« héautonomie », plutôt que d'« autonomie ».

137 N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 11.

138 « Considérer l'œuvre comme laboratoire où s'exerce le libre jeu des facultés, donc comme propédeutique à l'émancipation » ; *ibid.*, p. 11-12.

139 « [...] Schiller en reste à l'autonomie de la pure apparence. C'est de la joie que procure l'apparence esthétique que Schiller attend la "révolution complète dans toute la manière de sentir" de l'homme » ; Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité* [1985], trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988, p. 59. Cf. aussi Robert Leroux, « Introduction » à Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1794], trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1943, p. 39 sq.

140 C'est que chez Schiller les « mœurs belles » ne vont pas nécessairement de pair avec les « mœurs bonnes » ; cf. *ibid.*, p. 168.

141 « [...] Schiller mise à la fois sur la force de communication, sur la capacité d'instituer communauté et solidarité, et sur le *caractère public* de l'art » ; J. Habermas, *op. cit.*, p. 55.

formes dominantes, le concept d'*autonomie* devient fondamental. En repérant le modèle critique de l'*avant-garde* dans les Lumières, l'*autonomie idéologique – spirituelle, psychique* – avait pris un relief majeure ; par-là, le critère de l'*autonomie pratique* passait en arrière-plan. L'idéalisme *subjectif* de la gnoséologie kantienne, source de la théorie esthétique de Schiller, fournit à Brenez ce fondement dont sa théorie avait besoin, et qui lui permet d'appliquer sa propre conception d'« art d'avant-garde » à toute l'histoire de l'art : à savoir, l'*autonomie de la subjectivité*.

Selon la gnoséologie kantienne, en fait, dans l'expérience esthétique, le *sujet* serait acquitté de tout principe *a priori*, rationnel et donc *universel*¹⁴² ; autrement dit, la faculté de juger n'étant soumise à aucune *hétéronomie*, la subjectivité peut s'y exprimer de manière *libre* et *autonome*. Ceci aussi, dans la mesure où, cherchant à dépasser les théories sensualistes et empiristes, Kant affirmait que le *sujet* ne serait pas passif par rapport à l'*objet* contemplé, mais actif, *formateur* : dans l'expérience esthétique, l'*objet* n'est pas *matière*, mais *forme*, et c'est l'esprit du sujet qui la façonne¹⁴³. Chez Kant et Schiller, donc, les concepts d'*autonomie* et de *liberté* propres à l'expérience esthétique étaient relatifs à *tout concept*, à *tout principe rationnel* ou *moral*¹⁴⁴, aussi bien qu'à la simple *sensation*, et non seulement aux motifs symboliques *dominants* comme chez Brenez¹⁴⁵.

D'ailleurs, s'il est vrai que, chez Schiller, l'éducation esthétique assume une finalité morale civilisatrice¹⁴⁶, cette possibilité reposait sur la conviction que, son époque étant tombée dans la « barbarie » et la « sauvagerie », la raison était incapable de dicter une morale¹⁴⁷. L'éducation esthétique, donc, fut présentée par Schiller précisément dans le but d'éviter les violences d'une *praxis* révolutionnaire *irrationnelle* – telle qu'avait lieu, jugeait-on, dans ces années-là en France –¹⁴⁸ : l'art était entendu comme l'instrument de

142 Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 30 ; et G. Lukács, « Sull'estetica di Schiller » [1935], in Id., *Contributi alla storia dell'estetica* [1954], trad. Emilio Picco, Milan, Feltrinelli, 1957, p. 48, 53-54.

143 Cf. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 37 ; G. Lukács, *op. cit.*, p. 51-54 ; Benedetto Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* [1902], trad. H. Bigot, Paris, Giard et Brière, 1904, p. 276.

144 Cf. G. Lukács, *op. cit.*, p. 26-27, où l'auteur souligne la tentative de Schiller de donner une issue morale à l'expérience esthétique.

145 Sans compter que, chez Kant, si cette théorie vaut aisément pour les formes naturelles, il n'en est pas autant pour les œuvres d'art où la beauté de la forme « adhérente » au *concept* devenait centrale : cf. J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 51-52 ; G. Lukács, *op. cit.*, p. 54-55 ; B. Croce, *op. cit.*, p. 272 sq.

146 Cf. G. Lukács, *op. cit.*, p. 21.

147 Cf. *ibid.*, p. 31-33.

148 Cf. *ibid.*, p. 38, 49-50. Il ne faut pas oublier, croyons-nous, que les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* furent une ré-élaboration d'un réel échange épistolaire entre Schiller et le prince d'Augustenbourg.

l'ennoblissement de l'âme des hommes¹⁴⁹, ce qui *devait précéder* leur liberté *réelle*, politique. Pour Schiller, dans la mesure où l'expérience de la beauté esthétique *n'était pas déterminée* par la raison, ni par la matière, elle devenait le « jeu » des facultés spirituelles humaines, le lieu de leur *possibilité*¹⁵⁰. Bref, l'expérience de la « liberté » et de la « plénitude » des facultés déterminée par l'art, n'était qu'une *utopie* momentanée, qu'une pure *possibilité* de la liberté et de la plénitude *réelles*¹⁵¹.

Or, non seulement la pensée de Kant et celle de Schiller sont strictement liées à des événements historiques – comme la Révolution Française –, mais encore elles sont la réponse à des formes historiques de la réalité sociale et anthropologique, aujourd'hui, franchement dépassées – au moins dans les pays occidentaux – : tels l'absolutisme politique, le dogmatisme théologique, un stade encore peu développé de la mécanisation des techniques de production, les résidus des formes socio-économiques féodales¹⁵² et les visions du monde correspondantes. Aujourd'hui comme jadis, cette *promesse*, cette *possibilité*, de liberté – fondées sur le postulat de l'*indétermination* de l'expérience esthétique –, risquent de se réduire à une *belle* illusion, à un refuge, une fuite de la *laide* réalité, à une « fantasmagorie »¹⁵³ ; bref, comme l'a observé Lukács, à une « foi dans l'avenir, unie à une résignation évasive face à l'état présent »¹⁵⁴.

Ce fut à partir de cette *indétermination* établie par Kant, plus la puissance éducative établie par Schiller¹⁵⁵, que le Romantisme de Iéna trouva la base de sa mythologie de l'art, de la définition d'une *croyance* dont l'art se trouvait *crédité*¹⁵⁶. Nous ne pouvons pas nous attarder sur cette question ; ici, il suffira de remarquer, en premier lieu, qu'avec le Romantisme de Iéna, de la *critique de la faculté de juger l'œuvre d'art*, l'on passa à une théorie « spéculative » de l'art, par laquelle commença à s'instaurer, notamment dans la tradition philosophique allemande, sa « sacralisation »¹⁵⁷ – raison pour laquelle, dans ce

149 Cf. *ibid.*, p. 21-22, 31.

150 Cf. *ibid.*, p. 100 ; B. Croce, *op. cit.*, p. 282-283.

151 D'ailleurs, selon le programme de Schiller, tout comme selon celui de la Révolution Française, la finalité était de réaliser une société rationnelle, ordonnée ; nullement un état de révolution permanente.

152 Où il faudrait, bien sûr, différencier entre la situation française et celle allemande, plus arriérée.

153 *Ibid.*, p. 363.

154 G. Lukács, *op. cit.*, p. 100.

155 Sans vouloir limiter à ces deux philosophes les sources du Romantisme.

156 « [...] dans le romantisme, domina la *croyance* en une faculté surhumaine, dite l'*imagination*, ou plus souvent, la *fantaisie*, à laquelle on attribuait les vertus les plus disparates et les effets les plus miraculeux » ; B. Croce, *op. cit.*, p. 287 [trad. modifiée].

157 C'est la thèse fondamentale de J.-M. Schaeffer, *op. cit.* Mais la fortune de cette conception – qui domine sous des formes *vulgarisées* aussi chez les non-spécialistes – pose cette grande « question » : « celle de la fonction historique de la sacralisation de l'Art » ; *ibid.*, p. 18. Cette thèse a été reprise par Schaeffer dans son article « La religion de

cadre idéologique, les mots d'*art* et de *poésie* exigent, pour ainsi dire, la majuscule dont nous nous servons seulement en référence à ce cadre. Si déjà avec Schiller, la récupération de l'unité des facultés humaines, perdue avec l'époque moderne, était devenue la finalité première de l'éducation esthétique¹⁵⁸, avec le Romantisme, l'« Art » devient la faculté du penser propre au dépassement des finitudes de la *réflexion* – c'est-à-dire du penser *médiat* – : l'« Art », en tant que penser *immédiat* et *absolument subjectif*, dissout, non seulement les *contradictions* et les *désintégrations* mondaines – et... *modernes* –, mais aussi le penser comme série de réflexions finies ; par-là seulement, il saisit la vérité de l'Absolu, de l'Un¹⁵⁹. C'était par la « croyance en un Moi originaire [*Ur-Ich*] »¹⁶⁰ que le Romantisme pouvait entendre la « critique » à *partir* de l'autonomie absolue du sujet des « contraintes » de la réalité objective¹⁶¹.

Or, c'est dans le texte intitulé « L'objection visuelle » que Brenez entreprend, elle aussi, le dépassement de cette forme du penser qu'est la *réflexion* – telle qu'elle a été formulée par Kant. Si, dans *Cinémas d'avant-garde*, l'importance conférée à Schiller indiquait déjà la tendance, plus ou moins consciente, vers ce dépassement, maintenant, c'est à travers Lyotard que Brenez envisage l'abandon¹⁶² de la « conscience réfléchissante », comme condition de l'efficacité « critique » des images. Après avoir examiné le concept de « figural », par lequel Lyotard avait « transpos[é] la réflexivité kantienne en termes de déconstruction moderne »¹⁶³, elle prône comme seule issue possible, une liberté et une autonomie de création, *absolues, inconditionnées* :

Il faudrait [...] que l'œuvre puisse ne s'ordonner à aucune nécessité, que sa légitimité n'obéisse à aucune régulation, pas plus interne qu'externe. [...] l'œuvre critique consiste à ne pas reconduire le monde tel qu'il est, à ne pas le prolonger, mais à le créer : l'œuvre occasionne une nouvelle configuration symbolique que l'ancienne ne peut reconnaître, de sorte que ce qui travaille en elle d'irrecevable nous indique à la fois les limites de l'organisation antécédente, et la déchirure ou le déplacement qu'elle y exerce.¹⁶⁴

La condition de l'effectivité « critique » réside donc dans l'apparition d'un *nouvel*

l'art : un paradigme philosophique de la modernité », in *Revue Germanique Internationale*, n. 2, 1994, p. 195-207.

158 Cf. G. Lukács, *op. cit.*, p. 38-39, 77-78, 102-104 ; J. Habermas, *op. cit.*, p. 54-60.

159 Cf. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 65-66 sq. ; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, cit., p. 19-21, 90-93 ; B. Croce, *op. cit.*, p. 286 sq.

160 Friedrich Schlegel, cité in W. Benjamin, *op. cit.*, p. 67 [nous soulignons].

161 Cf. *ibid.*, p. 88.

162 « Il faudrait envisager [...] une sortie possible de la sphère d'influence kantienne » ; N. Brenez, « L'objection visuelle », cit., p. 9.

163 *Ibid.*, p. 6-9.

164 *Ibid.*, p. 9.

absolu, d'une forme qui a coupé tous les ponts avec la réalité objective et qui s'oppose à celle-ci. Grâce à l'autonomie du sujet établie par l'idéalisme kantien, puis orientée dans un but de transformation sociale par Schiller et le Romantisme, l'œuvre d'art peut donc être conçue comme le résultat d'une création de toute pièce, détachée du « monde tel qu'il est », comme opposition, en tant qu'*individualité* autonome, à l'*objectivité*.

En terme de poétique, cela se traduit dans le refus de la *représentation*, par laquelle, en quelque mesure, la « configuration symbolique » reste liée au monde objectif. Déjà dans son texte introductif à *Cinéma/Politique* (2005), Brenez avait contesté le *pouvoir* de la « représentation »¹⁶⁵. Déjà Païni avait décrit le cinéma « expérimental » comme « une fracture majeure [...], du type de celle qui a opposé en littérature [...] le classicisme et le romantisme », où la modalité *représentative, mimétique* du monde *objectif*, était refusée et opposée à une modalité *interprétative, poétique* de la « mimémis »¹⁶⁶, en tant que *médiatisée* par la vision *subjective* : le cinéma « expérimental » devenait, par là, un « dispositif *interprétant* plutôt que *représentatif*, une temporalité interprétante qui restituerait la durée de vie intérieure du cinéaste, de la durée de pensée »¹⁶⁷.

Mais c'est Dominique Noguez qui, avec son *Éloge du cinéma expérimental*, datant de 1979, avait déjà défini l'orientation de l'*anti-conformisme* ; c'est à lui, nous semble-t-il, qu'on peut attribuer la formulation moderne, dans le domaine du cinéma, du revers politique de l'*esthétisme*. Tout d'abord, Noguez postule d'une manière apodictique¹⁶⁸ l'*antagonisme* entre « deux réalités » du cinéma : les productions de l'industrie sur grande échelle, destinées à la grande distribution, et les produits expérimentaux, se différenciant par leur nature matérielle – caractères économiques, techniques, même chimiques –, leur finalité – divertissement et rentabilité pour les premières, seulement hasardeux pour les seconds –, leur agencement – narratif d'un côté, peu importe de l'autre –, leur rapport avec la réalité objective – représentation d'un côté, abstraction de l'autre¹⁶⁹. Il en résulte, à nouveau, la

165 « Représentation au sens politique et représentation au sens spectaculaire s'étaient l'une l'autre pour rendre le monde plus opaque, réifié, manipulable et servile » ; N. Brenez, « Pages arrachées... », cit., p. 20.

166 « Plutôt que la représentation vraisemblable du monde, plutôt que l'imitation définie par les critères et les méthodes classiques [où classique ne semble désigner rien d'autre que l'imitation des phénomènes], je voudrais désigner une "imitation romantique" qui proposerait à *nouveau* son objet, une mimésis devenue poésis. Le cinéma expérimental relèverait ainsi d'une poétique romantique » ; D. Païni, *op. cit.*, p. 14.

167 *Ibid.* [nous soulignons]. Il est évident, dans ces mots, un appel à Bergson. Déjà Dulac, d'ailleurs, avait défini le cinéma d'avant-garde comme la « manifestation personnelle d'une pensée pure » ; citée in *ibid.*, p. 13.

168 « Il faut partir d'un constat [...] », « Ces réalités sont malaisées à définir *a priori*, mais empiriquement on voit bien ce qu'elles sont » ; D. Noguez, *op. cit.*, p. 19.

169 *Ibid.*. Cependant, comme nous l'avons déjà rappelé, Noguez doit avouer qu'il suffit de changer de « point de vue » pour que cette division entre en crise ; cf. *supra*.

valorisation de pratiques « artisanales » et « individuelles » de création¹⁷⁰ ; la définition du cinéaste expérimental comme « éclaireur », « en avance », ouvrant la voie aux formes du futur¹⁷¹. Ce cinéma, d'ailleurs, serait « plutôt du côté de la forme », que de celui du « signe » ; il n'aurait d'« autre objet que lui-même », il serait « *intransitif* », *autotélique*¹⁷². Enfin et programmatiquement en opposition à l'esthétique « marxiste », en s'appuyant sur l'autorité de Marcuse¹⁷³, qui s'appuyait à son tour sur Nietzsche, Noguez nous révèle les fondements permettant de reconnaître une instance *politique* à ce cinéma, dont, pourtant, il avait souligné le caractère *autotélique* : s'il est vrai que l'« art [tout court] jouit d'une véritable autonomie », « la forme esthétique [...] assure cette autonomie en suscitant non une "fausse conscience" (comme disait Engels), mais une "contre-conscience" »¹⁷⁴. Il est évident que si la *forme* « assure » l'« autonomie » de l'« art », d'autant plus l'œuvre d'art, ayant pour objet elle-même – c'est-à-dire sa « forme esthétique » –, fera de la *forme* son « essentiel », son « contenu », d'autant plus sa puissance oppositionnelle *sur le terrain de la conscience*, sera appréciable : « c'est [...] parce qu'elle est avant tout forme [...] que l'œuvre expérimentale est révolutionnaire et ouvre sur l'avenir »¹⁷⁵.

Si la *forme* « assure » l'« autonomie » de l'« art », la *subjectivité* – et même l'« intériorité de la subjectivité » – assure celle de l'« individu »¹⁷⁶ : l'art est révolutionnaire parce que la *subjectivité* rend l'œuvre d'art pure « forme esthétique » ; par cette « fuite de la réalité » du sujet¹⁷⁷, l'œuvre deviendrait, non plus une *représentation* de cette réalité, mais une vraie *création*, une forme *autonome* ; par-là, l'*individu* ferait l'expérience de la liberté. En somme, conclue Noguez :

Le cinéma expérimental est l'art du cinéma compris dans ce qu'il a *de plus artistique* – c'est-à-dire de plus « formel », de plus subjectif et, du coup, de plus subversif.¹⁷⁸

170 *Ibid.*, p. 28

171 *Ibid.*, p. 25-26.

172 *Ibid.*, p. 31.

173 Déjà Brenez avait renvoyé à Herbert Marcuse, *Philosophie et révolution*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969, pour une introduction au « vaste mouvement critique qui s'est affirmé au XVIIIe siècle » ; N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 12.

174 D. Noguez, *op. cit.*, p. 31-32.

175 *Ibid.*, p. 32.

176 *Ibid.*, p. 31.

177 Noguez cite Marcuse : « Par l'affirmation de l'intériorité de la subjectivité [...], l'individu se retire du réseau des rapports d'échange et des valeurs d'échange, il se retire de la réalité de la société bourgeoise pour entrer dans une autre dimension de l'existence. En fait, cette fuite de la réalité a entraîné une expérience qui pouvait devenir, et qui est devenue, une force puissante pour *invalidier* les valeurs bourgeoises effectivement prédominantes » ; *ibid.*, p. 31-32.

178 *Ibid.*, p. 32.

Et il est tout à fait significatif que le prétendu caractère « révolutionnaire » de cet « art expérimental » qui se débarrasse de la « réalité », débouche sur un franc hédonisme¹⁷⁹. Il est paradoxal que cette théorie qui voudrait s'échapper de cette « réalité » qui est bien la réalité *matérielle*, y retombe dans sa forme la plus bornée : l'effet – et quoi que ses tenants déclarent, l'*intérêt* – ultime de l'art « expérimental » est de procurer un « plaisir », qui, étant *subjectivement* ressenti, peut être déclenché par n'importe quelle œuvre.

D'ailleurs, l'on peut observer que tout comme Brenez avait traduit apodictiquement la liberté schillerienne du domaine des *apparences* à la révolution effective de « quelque chose dans le monde », de même Noguez affirme que la « forme *est* donc l'essentiel » de l'œuvre, que le contenu est « *devenu* forme », que « l'art *est* avant tout forme », alors que Nietzsche avait écrit qu'« on est artiste à la condition que l'on *sente* comme un contenu, comme "la chose elle-même", ce que les non-artistes appellent la forme », et que, dès lors, « tout contenu nous *apparaît* comme purement formel »¹⁸⁰ : Noguez transforme en *réalité objective* ce que pour Nietzsche restait une *expérience subjective*¹⁸¹.

Il faut toutefois préciser que Brenez – notamment – n'aboutit pas à des positions authentiquement romantiques : que l'on penche pour une conception *subjectiviste* de la création artistique et de l'expérience esthétique – souvent confondues –, ne signifie point que l'on partage une vision du monde entièrement *idéaliste* – ou même *magico-idéaliste*. Il n'en reste pas moins que cette *mythologie* de l'« Art », fondée sur la *croyance* de son pouvoir *révolutionnaire*, inaugurée par Schiller¹⁸² et reprise par Marcuse¹⁸³, porte aujourd'hui l'empreinte de la conception romantique.

L'*anti-conformisme relativiste* semble répéter le geste romantique qui chargeait l'« Art » d'une fonction « compensatoire »¹⁸⁴ – fonction qui sert de fil conducteur dans une

179 Le créateur, dit Noguez, « est plus du côté du principe de *plaisir* (et de l'enfance) que du principe de *réalité* » ; *ibid.*, p. 33 [nous soulignons]. En quelque mesure, ce rappel à l'« enfance » renvoie au concept schillerien de « jeu ».

180 Nietzsche cité par Noguez in *ibid.*, p. 31 [nous soulignons]. Il est remarquable que si la puissance de domination du *sujet-créateur* était, dans la *poésie romantico-interprétative* de Païni, seulement latente, elle devient, chez Noguez, explicite : par l'application au « langage » cinématographique », de certaines propositions de Roman Jakobson, il écrit : « on pourra définir le film expérimental comme un film où le destinataire tend à primer sur le destinataire et surtout où la fonction poétique l'emporte largement sur les fonctions phatique et référentielle » ; *ibid.*, p. 33.

181 Peu importe si Nietzsche ait, lui aussi, objectivé cette expérience, quelque part ; ici, nous voudrions souligner la tendance, propre d'une certaine tradition critique et historiographique, à s'approprier de certaines thèses, en le fourvoyant subrepticement de leur sens véritable.

182 « Ces *Lettres [sur l'éducation esthétique de l'homme]* parues dans la revue *Les Heures*, en 1795 [...], constituent le premier exemple d'un texte formulant, à titre programmatique, le projet d'une critique esthétique de la modernité » ; J. Habermas, *op. cit.*, p. 54.

183 « Le dernier Marcuse reconduit [...] l'avertissement que donnait Schiller face à une esthétisation immédiate de la vie : l'apparence esthétique ne déploie sa force de réconciliation qu'en tant qu'apparence [...] » ; *ibid.*, p. 59.

184 Ce qui, selon Schaeffer, constitue la nouveauté majeure de la conception romantique : « Nous retrouvons ici ce qui

certaine tradition philosophique allemande, notamment¹⁸⁵ –, mais en le déplaçant du domaine de la *crise de la théologie* à celui d'une *révolution inachevée* ou *manquée* ; et ce n'est peut-être pas un hasard si, notamment chez Brenez, cette conviction dans la puissance *émancipatrice* de l'art trouve son origine dans les idéaux de la Révolution Française, et se configure, ensuite, surtout par la médiation des philosophes marxistes « non-alignés » de l'École de Francfort – Horkheimer, Adorno et Benjamin¹⁸⁶, outre Marcuse –, qui vécurent dans une époque où, d'un côté, le souvenir de l'échec de la révolution communiste allemande était encore très présent, et de l'autre, le stalinisme était interprété, pour le dire en termes un peu simplistes, comme la trahison du projet révolutionnaire communiste. Mais il nous semble que, même en admettant l'effectivité libératrice de l'art *non-conformiste*, dans les termes propres à l'*anti-conformisme relativiste* d'une autonomie, d'une résistance du sujet à la manipulation et au contrôle de la domination, cette puissance ne semble pas pouvoir prendre d'autres couleurs que celles d'une émancipation *anarcho-individualiste*, ou de la *compensation* d'une révolution *sociale* irréalisée.

En s'appuyant sur le postulat de l'autonomie de la subjectivité de l'individu par rapport à la réalité objective, trois cas de *révolution* sont, donc, envisageables : soit la révolution est limitée au simple domaine des formes esthétiques ou symboliques ; soit elle est une expérience psychique subjective, envisagée comme *hypothèse* d'une révolution dans le monde réel et social ; soit on prétend qu'elle se traduit dans la réalité objective – même dans le « quelque chose » le plus négligeable –, mais cette traduction reste totalement apodictique, acritique, un pur acte de foi.

En tout cas, par ce fondement de l'*anti-conformisme* qu'est l'autonomie de la subjectivité et son *opposition* à la réalité extérieure, s'explique l'orientation, auparavant injustifiée, prise par Brenez dans les trois « axes » qui, selon Bovier, structurent les définitions de cinéma d'*avant-garde* : à savoir, la possibilité de l'application rétrospective à toute l'histoire de l'art et du cinéma du concept d'*avant-garde* – il suffit qu'à l'époque prise

me semble être la caractéristique fondamentale de la sacralisation romantique de la poésie : elle remplit une fonction compensatoire face à la crise du *Weltbild* – et notamment de la théologie et métaphysique dogmatiques – induite par les Lumières, fonction absente chez les défenseurs antérieurs de la poésie, par exemple ceux du Moyen Âge latin » ; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, cit., p. 122 et cf. p. 18-20, 116 sq. et aussi *infra*.

185 Tradition qui, selon Schaeffer, va du Romantisme de Iéna jusqu'à Heidegger, en passant par Hegel, Schopenhauer et Nietzsche.

186 « Les marxistes critiques, tels Benjamin ou Adorno, font également leurs poncifs de la sacralisation de l'Art. [...]. La *Théorie esthétique* de Theodor Adorno par exemple est en partie une reformulation de la théorie spéculative dans la perspective de la « dialectique négative ». La fonction compensatrice de l'art est particulièrement prégnante [...] » ; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, cit., p. 347.

en considération l'œuvre présente une « configuration symbolique » non-conforme à celle hégémonique – ; la possibilité de l'application à toute sorte d'œuvre, indépendamment de tout *a priori*, soit-il formel, idéologique, moral, etc. – par la même condition qui validait le point précédent – ; la conviction de pouvoir concilier l'approche *esthétiste* avec celle *sociologique* – la subjectivité de l'artiste et/ou du spectateur¹⁸⁷ étant supposée autonome, d'un côté, la *forme* de l'œuvre résultera *non-conforme*, de l'autre côté, en raison de cette même autonomie, l'on *croit* à sa puissance « critique », *anti-conformiste*.

Mais avoir établi l'autonomie de la subjectivité de l'individu comme fondement de la conception d'art d'avant-garde, présente, à notre avis, deux problèmes de caractère *historique* : comme le souligne Brenez, on ne peut certes pas soutenir que l'*anti-conformisme relativiste* soit une conception « anhistorique »¹⁸⁸, car la non-conformité de l'œuvre aux modes hégémoniques doit être vérifiée, pour chaque cas, *relativement* à l'époque de l'œuvre en question. Cependant, cette conception est *historique* aussi parce qu'elle a des origines historiques, sociologiques et idéologiques *déterminées* – la philosophie des Lumières à l'aube de la basse époque moderne, au XVIIIe siècle¹⁸⁹ – : le risque devient alors d'appliquer rétrospectivement, et plus ou moins consciemment et arbitrairement, un modèle de « critique », une vision du monde, une conscience historique, à des phénomènes qui ne résistent pas à cette *imposition*, et qui pourraient en résulter comme *neutralisés*. C'est le cas, à notre avis, de l'intégration de *tout* le cinéma dit *primitif* dans la collection du cinéma d'*avant-garde*¹⁹⁰ ; en dehors du cinéma, quelque chose de similaire, peut-être, est arrivé aux masques tribaux, quand on les a fait entrer dans les galeries d'art ; ou encore, à

187 En effet, chez les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, on peut observer le manque d'une distinction critique entre l'activité poétique, créatrice, de l'artiste et l'expérience esthétique du spectateur.

188 N. Brenez, « Pages arrachées... », cit., p. 13.

189 Pour éviter certaines ambiguïtés, nous distinguons, comme on le fait pour l'époque médiévale, entre une *haute époque moderne*, allant de la fin du Moyen Âge jusqu'au XVIIIe siècle, et une *basse époque moderne*, allant du XVIIIe siècle à nos jours. Nous préférons ces dénominations à celles, parfois employées, d'époque *moderne* et d'époque *contemporaine*, qui pourraient mener à des ambiguïtés lorsque, par exemple, l'on a à faire avec de questions comme celle du *modernisme*, ou celle de la *modernité* attribuée au cinéma.

190 De tout autre point de vue, Jean Mitry avait manifesté les mêmes doutes : « Selon un entendement fort contestable, en effet, qui dit film expérimental dit généralement film d'"avant-garde", essai de laboratoire, film abstrait, film surréaliste ou (pour le moment) underground cinéma. Or, entendu de la sorte, il n'existe pas de film expérimental avant les années vingt. Par contre, de 1910 à 1920, tout film ayant contribué à la découverte ou à la mise au point d'un langage encore à la recherche de ses moyens peut être considéré comme *expérimental*, bien que ayant fait partie – chef-d'œuvre ou non – de la production courante. Car ce n'est qu'après coup, une fois que les qualités propres de ce langage se furent montrées d'une façon suffisamment claire, que l'idée vint à quelques artistes de poursuivre plus avant des recherches en des domaines encore inexplorés, les films "normaux" étant tenus à des certaines limites de par leur caractère nécessairement commercial » ; et il concluait : « [...] parler de recherche pure ou de cinéma d'avant-garde avant 1920 est dénué de sens » ; J. Mitry, *Le cinéma expérimental*, cit., p. 20, 39 respectivement.

certain tableaux religieux quand, des autels, on les a déplacés dans les salles des musées : vus avec un esprit qui ne leur est pas propre, ces films, ces masques, ces tableaux, ont perdu leur nature, leur valeur, leur qualité, originaires. Cette *neutralisation* – qui, dialectiquement, est aussi une *positivisation* – n'est pas forcément à condamner, mais il faut être conscient qu'elle se produit. En ce sens, le fait que les tenants de l'*anti-conformisme relativiste* prônent l'assimilation de films prétendus *critiques* dans des lieux institutionnels – là où le verbalisme *révolutionnaire* se mêle à celui de la *beauté éternelle* –, nous paraît un fait assez indicatif.

Mais le second problème historique posé par l'autonomie du sujet comme fondement de la conception de l'art – ou du cinéma – d'*avant-garde* est encore plus grave – et la toute dernière indication donnée nous y introduit – : c'est que, précisément en raison de sa *détermination historique*, le modèle « critique » proposé par la *philosophie du sujet* risque d'être désormais *obsolète*, aisément phagocyté par la société contemporaine : la liberté du sujet-individu fut la terreur du dogmatisme religieux et de l'absolutisme monarchique, mais il faudrait mesurer sa puissance critique à l'âge du libéralisme et de la démocratie bourgeois. Allons – avec Hegel et Habermas – plus loin : non seulement la *subjectivité* a peut-être perdu son efficacité critique, mais elle est le « principe » sur lequel les sphères sociales et culturelles *modernes* se sont bâties :

[...] dans la modernité, la vie religieuse, l'État et la société, ainsi que la science, la morale et l'art, se changent en autant d'incarnations du principe de subjectivité.¹⁹¹

Allons – à nouveau avec Hegel et Habermas – plus loin encore : non seulement les temps modernes se caractérisent par la « *liberté de la subjectivité* », mais cette liberté légitime le « droit à la *critique* »¹⁹². En somme, il se pourrait que la *critique* fondée sur la *libre subjectivité de l'individu* soit l'un des caractères qui *participe de* et *participe à* la société aujourd'hui *hégémonique*. En ce qui nous concerne de plus près, émerge alors l'hypothèse que la *critique* que les œuvres reconnues comme d'*avant-garde* par l'*anti-conformisme relativiste* ne portent qu'une critique *acceptée, conciliée*, dans la dynamique des rapports sociaux de la démocratie libéralo-bourgeoise, et, même, *propre* à elle. Si l'*interrogation*, la *pulvérisation* des « motifs » *figés et raidis*¹⁹³ pouvait avoir une réelle

191 J. Habermas, *op. cit.*, p. 21.

192 *Ibid.*, p. 19-20.

193 Cf. N. Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat*, cit., p. 75-76.

efficacité *critique* à l'époque des *modèles* et de la Tradition – liés à l'absolutisme politique et le dogmatisme religieux –, qu'en est-il de cette efficacité lorsque toute la société et la culture se basent sur la mutation permanente des hiérarchies et des traditions, de tout modèle et de tout motif¹⁹⁴ ? Si les « motifs » caractéristiques et la valeur « symbolique » du cinéma *primitif* ne sont plus hégémoniques – en raison de quoi, aujourd'hui les tenants de l'*anti-conformisme* peuvent les opposer, en bloc, au cinéma hégémonique actuel –, cela est bien parce que le système hégémonique lui-même s'est trouvé dans l'exigence d'en faire la « critique » et le dépassement ; et cela, peut-être, moins à cause de l'intervention de quelque *esprit libre et anti-conformistes*, que des transformations des exigences du public et du marché. En plus, l'on remarquera que le cinéma des régimes totalitaires réalisa, également, la critique et le dépassement des *configurations symboliques* du cinéma – mais aussi des *consciences* des « individus » – du régime libéral.

S'il est vrai que le cinéma industriel-commercial, depuis ses débuts, ne fait qu'instaurer sans cesse des « motifs », pour sans cesse les critiquer et les « pulvériser », sans que cela ne porte à l'émancipation politique d'aucune *collectivité*, alors l'*anti-conformisme relativiste* risque de se limiter à l'*hypothèse* de la liberté, à une fonction *compensatoire*, en retombant dans la révolution autotélique de l'*esthétisme*, dans un *non-conformisme* purement technique et psycho-esthétique :

Le choc est, aujourd'hui, l'un des instruments essentiels de la manipulation. Hormis son effet de propagande, en tant qu'irruption de l'inattendu, subversion, sensation, etc., il peut être provoqué de la manière la plus facile et la plus sûre par un nouveau trucage technique ; et il va de soi que la sémantique techniciste du jugement critique se tient avec satisfaction à cette coïncidence. D'autant plus qu'il est propre à l'essence du choc de provoquer une secousse nerveuse momentanée, qui, autant à l'origine que dans les conséquences, ne parvient, d'aucune manière, à toucher les arrières-plans et les sous-couches les plus enfouis. De la sorte que – que l'on veuille ou non, que l'on sache ou non – cette secousse soutient l'idéologie de la manipulation : le choc, son effet explosif, le caractère inusité de son apparition, donnent l'illusion, à qui le subit et *a fortiori* à qui le provoque, d'une attitude non-conformiste, sans qu'en ressorte aucune opposition nette à la manipulation, ni sur le plan théorique, ni sur le plan éthique, sans que se manifeste un non-conformisme authentique.

[...]. Une pareille opposition peut aussi s'élever au niveau esthétique jusqu'à la négation radicale de ce qui existe, peut-elle se réaliser comme anti-roman, anti-drame, etc., sans, pour cela, soustraire un seul homme à la manipulation.¹⁹⁵

194 Cela trouve sa manifestation fondamentale dans la libre *concurrence*, dans le commerce, aussi bien que dans les idées. Très tôt l'aristocratie et l'Église se rendirent compte du danger que le libéralisme bourgeois représentait pour leur pouvoir ; leur tentative d'en arrêter l'essor s'exprima, notamment, avec la Restauration ; mais que l'on songe aussi à des phénomènes plus tardifs, comme le *Syllabus* de Pie IX en 1864, ou certains courants idéologiques comme le Traditionalisme.

195 György Lukács, « Préface » [1965] à Guido Aristarco, *Marx, le cinéma et la critique de film*, trad. Barthélémy Amengual, Paris, Lettres Modernes, 1972, p. 9 [trad. modif.].

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons soutenu que s'il est vrai qu'aucune approche ne peut pas se débarrasser ni de composantes *sociologiques*, ni de celles *technico-esthétiques*, toutefois, il était impossible de négliger les différences de perspective des historiens du cinéma, au sujet du cinéma d'*avant-garde*. Notre hypothèse était que cette différence de perspective – d'où procédaient les diverses conclusions sur les délimitations chronologiques, les critères et définitions, ainsi que les approches des études sur l'*avant-garde* – dérivait d'une *prise de position idéologique préalable*. Cette posture que nous avons appelé l'*anti-conformisme relativiste*, s'élève sur un modèle de *critique* qui, d'un côté, postule la possibilité de l'autonomie des sujets-individus et des œuvres d'art, de l'autre côté, la *croyance* dans la *puissance révolutionnaire et émancipatrice* des *formes esthétiques non-conformes*. C'est à partir de cette position que la (non-)délimitation chronologique, les critères et les définitions, ainsi que l'approche adoptée par l'*anti-conformisme* n'apparaissent plus comme *arbitraires*. Mais, selon notre analyse, cette posture présente d'importants problèmes historiques et théoriques – dont un fondement peut-être obsolète –, et risque d'attendre des fruits, d'un terrain désormais stérile. À notre avis, ces problèmes dérivent en grande partie d'une réception *acritique* des termes et des concepts d'une certaine tradition polémique et rhétorique, et de l'omission de l'examen de ce moment fondamental pour une approche sociologique de l'art que fut la théorie saint-simonienne de l'art d'avant-garde.

Pour reprendre les termes de Gramsci, il s'agit pour nous, alors, de continuer cet « inventaire » des idées reçues – en l'occurrence, celle d'« art d'avant-garde » –, qui est la condition de toute « élaboration critique »¹⁹⁶, à travers l'examen de la posture de Malte Hagener.

196 Cf. *supra*.

I.3. Chapitre 3

Malte Hagener ou les ambiguïtés historiographiques du cinéma d'avant-garde

I.3.1. De la « configuration symbolique » aux « moyens de production » et aux « institutions »

Avec l'allemand Malte Hagener et son ouvrage *Moving Forward, Looking Back* – publié en anglais, en 2007¹⁹⁷ –, on change complètement de perspective : ici, on ne cherche plus, comme chez Brenez et les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, à donner une conscience politique à l'*esthétisme* – ce qui leur permet d'aboutir à de toutes nouvelles positions –, mais à saisir la nature *sociale* du cinéma d'avant-garde sans passer *nécessairement* par les formes esthétiques de l'œuvre¹⁹⁸ ; ainsi que, chez Hagener, le dépassement de l'*esthétisme* se fonde sur des principes et ouvre des horizons assez différents de ceux de Brenez. D'ailleurs, l'opposition de Hagener à l'*esthétisme* – lequel, rappelle-t-il, continue de persister¹⁹⁹ – est programmatique ; ainsi qu'il aspire à s'en différencier de le départ. Voyons sur quelles bases Hagener échafaude son étude :

1) Il ne se propose pas d'étudier les différents aspects du cinéma d'*avant-garde* comme des vérifications d'un concept pré-établi, mais, plutôt, selon une démarche *archéologique* au sens foucauldien²⁰⁰, comme des « données [data] », des faits dans leur « datité [givenness] »²⁰¹. Prétendant avoir refusé toute conceptualisation *a priori*, il peut alors appeler sa perspective « post-idéologique »²⁰². Cependant, puisqu'il ne donne pas à son étude la structure d'une *théorie générale* de l'*avant-garde*, mais il veut mener ses investigations sur des « données », des faits concrets, il est contraint de délimiter son champ de recherche : il limite alors le cinéma d'*avant-garde* à certains phénomènes de l'entre-deux-

197 Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.

198 Il rejette, notamment, l'« auteuristic subjectivity » typique des lectures de l'esthétisme ; cf., *ibid.*, p. 72-73.

199 « [...] the concentration on the aesthetic features of the avant-garde at the expense of its transformative energies in political, social and cultural issues has persisted » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 16.

200 Cf. *ibid.*, p. 28-29.

201 *Ibid.*, p. 29.

202 « By adapting a perspective that might be loosely called "post-ideological" the avant-garde will look considerably different [...] » ; *ibid.*, p. 16.

guerres, où se manifesta la volonté de *réintégrer* l'art dans la praxis sociale, dans la visée de *dépasser dialectiquement*²⁰³ l'« institution art » bourgeoise – nous précisons par la suite ces questions – ; mais, par-là, il contredit son refus de tout concept *a priori*, car cette délimitation n'est justifiée que par l'application des thèses avancées par Peter Bürger dans sa *Théorie de l'avant-garde*²⁰⁴. Ayant accepté apodictiquement ces thèses, Hagener renonce à reconstituer l'histoire du concept d'« art d'avant-garde »²⁰⁵. D'ailleurs, il pose à fondement de sa recherche aussi certaines thèses de Benjamin²⁰⁶, de Luhmann²⁰⁷ et de ceux qu'il appelle les « activistes »²⁰⁸ de l'*avant-garde* ; thèses qui, avec celles de Bürger, constituent, nonobstant les intentions de Hagener, un pré-conditionnement *idéologique* à ses investigations, dont les objets ne pourront pas ainsi être considérés dans leur simple « datité ». Et, comme nous le verrons, toute l'étude de Hagener est entachée de contradictions entre les idées reçues des auteurs ci-dessus cités et les résultats fournis par ses recherches.

2) Si chez Brenez la catégorie fondamentale de l'*avant-garde* était l'*individuel* – aux trois niveaux du sujet-individu qui fait l'expérience créatrice, du sujet-individu qui fait l'expérience esthétique, et du fait-individu qui médiatise ces expériences, c'est-à-dire l'œuvre –, chez Hagener, en revanche, la catégorie fondamentale est le *pluriel* : le film d'*avant-garde* n'est plus celui qui s'oppose *au* Système, mais celui qui fait partie d'un « système »²⁰⁹ ; celui qui participe d'un *ensemble* d'œuvres cinématographiques, ou, plus précisément, d'un *ensemble de faits culturels* liés à la *production* de films : pour Hagener, l'*avant-garde* ne consiste pas en cette œuvre-ci ou celle-là, mais en un entrelacement de phénomènes ; ainsi,

203 « The avant-garde aimed at a *Aufhebung* (sublation) of life and art in a Hegelian sense – the ultimate task was to break the barriers between art and life in order to achieve a different world in which art would occupy a different [...] position » ; *ibid.*, p. 36. Il nous paraît évident que Hagener hérite de l'ouvrage de Peter Bürger *Théorie de l'avant-garde* (1974) la liaison entre le concept hégélien de *Aufhebung*, et l'art d'avant-garde ; à ce sujet, accoupler la « vie » à l'« art » dans le processus d'*Aufhebung*, nous semble discutable : suivant Bürger, Hagener aurait dû écrire plutôt « ...a *Aufhebung* of art into life (or praxis) ». La traduction la plus réussie du terme hégélien de *Aufhebung*, nous paraît la locution « dépassement dialectique », laquelle suppose aussi l'aspect de *conservation*, implicite dans le concept hégélien ; le traducteur français de l'ouvrage de Bürger traduit simplement par « dépassement » : « Ce que les avant-gardes avaient en vue, c'est un dépassement (*Aufhebung*) de l'art, au sens hégélien du terme : l'art ne doit pas seulement être détruit ; il doit être transféré dans la vie pratique, de manière à y être conservé, dût-il pour cela être transformé » ; Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions Théoriques, 2013, p. 82-83.

204 Hagener admet : « My understanding of the avant-garde relies to a large extent on Peter Bürger's ideas » ; *ibid.*, p. 243n. Ainsi, il accepte la « canonis[ation] », proposée par Bürger, de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres en tant que « historique » ; cf. M. Hagener, *op. cit.*, p. 16 et 244n.

205 Il se limite à en rappeler l'origine militaire : cf. *ibid.*, p. 37.

206 Cf. *ibid.*, p. 11-17, 38-39.

207 Cf. *ibid.*, p. 29-30, 38-39.

208 *Ibid.*, p. 27.

209 En ceci il est fortement influencé par Luhmann : cf. *ibid.*, p. 29-30.

son regard se tourne « de l'œuvre d'art vers le réseau de l'art »²¹⁰, où revues, textes, conférences, projections, etc., jouent un rôle central²¹¹.

La perspective de Hagener, comme celle de Brenez, est *historique* ; mais en un sens fort différent : pour l'allemand le cinéma d'avant-garde est un phénomène chronologiquement limitable, avec un début et une fin, qu'il fixe en correspondance de la Première et la Seconde Guerre²¹². Aller chercher l'« art d'avant-garde » tout au long de l'histoire ce serait un « paradoxe », car cela impliquerait un état de « révolution permanente » ou « institutionnalisée »²¹³ – car, comme nous le verrons, pour Hagener *avant-garde* et *révolution* sont intimement liées. Il faut alors comprendre pourquoi la répétition dans l'histoire de ce phénomène « révolutionnaire » serait absurde ; autrement dit, il faut comprendre en quoi consiste ce caractère *historiquement spécifique*, qui fait obstacle à un cinéma – ou un art – *d'avant-garde*, avant 1919 et après 1939, où toute possibilité d'un cinéma *révolutionnaire* dans le dernier demi-siècle serait à exclure²¹⁴.

De ces prémisses, il est évident que l'*avant-garde* ne peut pas être cette série de ruptures ou nouveautés formelles qu'est, selon une certaine école historiographique, le développement ou même le « progrès » de l'art²¹⁵. Le point de vue de l'approche sociologique de Hagener se place tout à fait ailleurs : empruntant sa démarche à la New Film History, il ne regarde pas au *film* comme à un « texte », mais étudie le *cinéma* comme une « institution sociale, économique, politique et culturelle »²¹⁶. Pour lui, l'art est, tout d'abord, « production » ; ses racines sont, donc, très profondément ancrées dans le terrain *social et économique*, d'où elle surgit et où s'insère²¹⁷. L'« art d'avant-garde » se caractérise, alors, surtout par sa relation singulière avec les « moyens de production » :

210 « My turn from the work of art to the network of art [...] » ; *ibid.*, p. 33.

211 « For the most part I will focus on ephemeral instances such as exhibitions and screenings, discussions and teaching, financing and commissions, networking and self-promotion, not as a context for the films, but as an integral part of what the avant-garde conceived as their project of transforming life and art by breaking down the barriers conventionally and separating them, while not obscuring their differences » ; *ibid.*, p. 16.

212 Cf. *ibid.*, p. 22.

213 « A permanent state of avant-garde-ness would be as much a paradox as a permanent revolution (or, for that matter, an "institutionalised revolution" [...]) » ; *ibid.*, p. 37. Par cette affirmation, Hagener refuse-t-il, nonobstant l'emploi du concept d'*Aufhebung* et des thèses de Bürger et Benjamin, la perspective hégélo-marxiste de la dialectique – avec ses dépassements continus – comme loi fondamentale de la réalité ?

214 En fait, pour Hagener l'*avant-garde* « historique » serait aussi « notre » avant-garde ; cf. *ibid.*, p. 158.

215 École dont Germain Bazin fut le héraut ; et il reste – comme nous l'avons vu – la source principale des derniers tenants de l'*esthétisme*. Ce fut Dulac à parler expressément de « progrès » : cf. *supra*.

216 Cf. *ibid.*, p. 27.

217 « Specifically, I want to address how the avant-garde associated itself with film and how cinema engaged with everyday life, mainstream institutions such as government agencies or the electric industry and technical innovations such as sound, what political objectives can be gleaned from their activities and what strategic alliances they adopted » ; *ibid.*, p. 16.

Any production, including artistic production, occupies a certain position in relation to the means of production that it needs and uses. [...]. The avant-garde – if we take it to be radically different from previous artistic styles or schools that merely followed one another in a succession of changing fashions – is characterised by the way it positioned itself differently within social, economic and cultural force fields.²¹⁸

Si, encore une fois, l'« art d'avant-garde » se caractérise par une *différence* et/ou une force *critique*, elle ne réside plus, comme chez Brenez, dans le domaine du *symbolique* : « for Benjamin », rappelle Hagener, « a critical stance alone does not suffice »²¹⁹. Benjamin aurait insisté sur le fait que l'art serait véritablement d'*avant-garde* – c'est-à-dire, « révolutionnaire »²²⁰ – dans la mesure où il opère une transformation dans la *praxis productive*, plutôt que dans la *conscience des sujets* : s'il est vrai que l'« artiste » est toujours un « producteur », l'action politique de l'art d'avant-garde passera, alors, par son « positionnement » *différent, nouveau*, non seulement – et peut-être, même, non nécessairement²²¹ – en rapport aux styles et à l'idéologie hégémoniques, mais, au premier chef, « en rapport aux moyens de production »²²² :

For Benjamin, the technological breaking points, the moments of extreme transformation brought the political and social issues of art to the fore.²²³

Par conséquent, si nous voulons comprendre les phénomènes du cinéma d'*avant-garde* « d'une manière adéquate », affirme Hagener, nous devons les analyser « dans leur contexte de production, distribution et consommation »²²⁴.

218 *Ibid.*, p. 12.

219 *Ibid.*

220 « [...] avant-garde (or as Benjamin would have it : revolutionary) activity [...] » ; *ibid.*, p. 13.

221 Comme nous le verrons, les thèses de Hagener sont tellement ambiguës qu'il est parfois difficile de déterminer exactement ses positions.

222 Suivant le Benjamin de *L'auteur comme producteur*, Hagener écrit : « The foremost task of the artist – Benjamin's "author" is just shorthand for the artist in general – is not only to produce works that are groundbreaking and revolutionary, but also to create a novel position in relation to the means of production » ; *ibid.*, p. 12.

223 *Ibid.*, p. 15. Mais aussi : « The source of energy and inspiration for the avant-garde is neither located in one creative genius nor in a collective of varied temperaments, but rather in technological, economic, social, and cultural ruptures and tectonic shocks that create fissures and crevices [...] » ; *ibid.*, p. 233-234.

224 *Ibid.*, p. 31.

I.3.2. Dépasser la Modernité c'est dépasser la « différenciation fonctionnelle »

Hagener part du constat que le cinéma est un phénomène *moderne*, et cela sur trois niveaux : celui du *modernisme* en tant que « style artistique », celui de la *modernité* en tant que « style de vie et culture de consommation », celui de la *modernisation*, enfin, qui, en tant que « technologie », « structure » le cinéma²²⁵ – notamment, dans la production industrielle-commerciale. En ce sens, prolongeant la considération que Benjamin avait porté sur les « nouveaux *media* »²²⁶ – appelés aussi « *media* de reproduction [*reproductive media*] »²²⁷ –, Hagener ne veut pas se borner à l'étude d'un certain cinéma d'une certaine époque, mais il a l'ambition de porter le *cinéma*, qui dans les études sur l'« art d'avant-garde » a occupé, traditionnellement, une place marginale ou subordonnée, au centre de l'histoire culturelle de la Modernité²²⁸.

Or, Hagener observe que, selon la sociologie, « l'aspect [*feature*] le plus proéminent des sociétés modernes » serait la « différenciation fonctionnelle »²²⁹ ; c'est-à-dire, la différenciation et la spécialisation dans le travail – dans la production – matériel et intellectuel : c'est sur ce point que, d'une *simple* révolution culturelle, l'*avant-garde* s'assurerait l'action sur un plan *immédiatement* économique et politique. On aperçoit, là, la nature « paradoxale »²³⁰ du cinéma d'*avant-garde* : si cette « différenciation » paroxystique²³¹ dans la production est propre à la Modernité, si le cinéma d'*avant-garde* veut être « révolutionnaire », s'il veut porter à l'abolition des limites imposées par la Modernité, alors il aura pour tâche fondamentale de porter au *dépassement dialectique* de cette même hyper-différenciation :

The first step of avant-garde (or as Benjamin would have it : revolutionary) activity is to break down those specialisations and separations that bourgeois society has erected : between

225 « [...] the film avant-garde could not escape the triangulation of modernism (artistic style), modernity (lifestyle and consumer culture) and modernisation (technology). [...] The cinema had to find its place in a field that was thoroughly structured by modern technology » ; *ibid.*, p. 15.

226 *Ibid.*, p. 14.

227 Cf., par exemple, *ibid.*, p. 239.

228 « Yet, by moving film from a marginal position to the centre, by taking Benjamin seriously, I hope to not only contribute to film studies, but also open up a new perspective on the avant-garde as a broader phenomenon » ; *ibid.*, p. 14.

229 *Ibid.*, p. 239.

230 Cf. p. 13-15.

231 En fait, comme nous l'avons déjà remarqué, si la société moderne porte la « différenciation fonctionnelle » à un niveau paroxystique, en réalité, ce fut un problème déjà pour l'Antiquité et, croyons-nous, dans quelque mesure, il est propre à toute société.

different art forms, between art and life, between theory and practice, between producer and consumer, between artist and audience.²³²

Autrement dit, en passant par la réunification, en une « totalité », de ce qui a été séparé par la « société bourgeoise », le « but ultime » de l'art et surtout – en raison de sa nature *moderne* – du cinéma d'*avant-garde* sera la restructuration de cette même société²³³. L'intégration de la société *humaine* et des expériences *mondaines* – comme celle *esthétique*²³⁴ – dans le désir philosophique d'*unité* et *totalité* fut, en effet, l'une des grandes questions de la philosophie *moderne*, après que la *critique* des Lumières avait laissé en débris, ou presque, l'unité en Dieu et l'universalité des idées métaphysiques²³⁵.

Pour suturer les divisions de la société moderne, affirme Hagener, le cinéma d'*avant-garde* est contraint de s'insérer dans les modes de production les plus avancés, de se servir des technologies les plus *modernes* ; cela lui permettrait, en atteignant les masses, de travailler le plus puissamment dans la « sphère publique », mais surtout d'agir directement sur les modes de production :

The avant-garde – by (self-)definition in the forefront of artistic development – had to adopt the most advanced media in order to fulfil its mission of engendering social, political, economic and cultural transformations. The key idea of the avant-garde – its self-proclaimed goal – was the reconfiguration of the cultural sphere and by extension, the change of the political, social and economic foundations. Breaking down the barriers between art and society, between culture and politics, between theory and practice, overcoming these (artificially erected) boundaries was *the crucial element in the program of the avant-garde.*²³⁶

Nous apercevons, alors, l'un des « paradoxes »²³⁷ du cinéma d'*avant-garde* : bien qu'il fut un phénomène *moderniste* et *modernisé*, il se serait servi des *media* les plus récents pour bouleverser cette société qui, pourtant, lui donna naissance :

This was the specific contribution of the avant-garde working in reproductive media : to self-reflexively address through its very means of expression the conditions of modernity that had

232 *Ibid.*, p. 13.

233 « [...] the unity of life and art, the ultimate aim of avant-garde activity » ; *ibid.*, p. 217. « [The] ultimate goal of restructuring art and society » ; *ibid.*, p. 240. « The utopian aspiration towards a total cinema, the various teaching activities as well as the attempts at restructuring exhibition and distribution, and the examples that I have discussed work towards a wholeness and totality that was directed against functional differentiation » ; *ibid.*. « The avant-garde was squarely a part of modernity and attempted to do away with it. By conceptualising their activities as a totality, the avant-garde wanted to overcome functional differentiation and specialisation » ; *ibid.*, p. 239-240.

234 Nicole Brenez, en effet, avait mis l'accent sur la « plénitude » de l'expérience esthétique, alors que Hagener l'avait mis sur la réintégration de l'art dans la vie.

235 C'est Habermas qui a fort insisté sur cette problématique de la « réconciliation » de la « modernité divisée » ; nous l'approfondirons plus loin, même si d'une manière fort limitée ; cf. *infra*.

236 M. Hagener, *op. cit.*, p. 17.

237 Cf. *ibid.*, p. 12-13.

brought it into existence in the first place.²³⁸

Si, d'un côté, le cinéma d'*avant-garde* dut accepter certaines « conditions » de la société moderne, de l'autre, il se serait imposé d'« excéder toutes les limites imposées par la société présente, afin que le futur fût réalisé »²³⁹. Ainsi, explique Hagener, par ce « sacrifice de soi », par cet « acte héroïque », l'*avant-garde* s'« élance [...] dehors le domaine du moderne »²⁴⁰. Ainsi, par un « double mouvement », évoquant « un *passé* mythique où l'art était partie intégrant de la vie, aussi bien qu'un *futur* où les barrières entre art et vie seront abattues » – *Moving Forward, Looking Back* –, l'*avant-garde*, écrit Hagener suivant une suggestion benjaminienne, « enjambe [*skips*] le présent »²⁴¹. Mais, s'il est vrai que le cinéma d'*avant-garde* esquivait le *présent*, comment pourrait-il porter au dépassement de la société moderne ? Comment l'*avant-garde* pouvait avoir l'ambition de transformer la société si elle « voulait mettre entre parenthèse [*wanted to bracket*] les tensions et les contradictions de la Modernité, afin de les résoudre sur un autre niveau *et dans un autre temps* »²⁴² ? En ce qui concerne les relations du cinéma d'*avant-garde* avec passé, présent et future, la position de Hagener nous paraît fort ambiguë : quelques lignes après avoir soutenu cette auto-exclusion de l'*avant-garde* du « présent », il écrit qu'« en *anticipant* un ordre future, en *présentant* une promesse utopique, l'*avant-garde* se dérobe de sa propre place dans la société *future* »²⁴³ ; il soutient à nouveau, en somme, qu'elle doit bien travailler dans le présent si elle veut transformer la société moderne. Et, en effet, quand *anticiper* le futur, quand *présenter* une « promesse utopique », sinon, précisément, dans le *présent* ? Il est peut-être vrai que l'*avant-garde* ait assumé une attitude à la fois nostalgique – Hagener emploie aussi le terme de « pré-moderne »²⁴⁴ – et utopique, qu'elle ait imaginé un passé idyllique et préparé une nouvelle société, mais il n'est pas douteux que, tout cela, elle dut le faire dans son *présent* :

238 *Ibid.*, p. 239.

239 « [...] the avant-garde had to exceed all of the limits imposed by the present society in order to make the future come true » ; *ibid.*

240 « It is this heroic act – sacrificing itself by attempting to destroy its very own foundation upon which it stood because annihilating the present was necessary for the realisation of the future – that hurls the avant-garde out of the realm of the modern » ; *ibid.*

241 « [...] the avant-garde at once evoked a mythical past in which art was an integral part of life as well as a future in which the barriers between art and life had torn down » ; *ibid.*

242 *Ibid.* [nous soulignons].

243 *Ibid.* [nous soulignons]. D'ailleurs, s'il est vrai que l'*avant-garde* nous « présente une promesse utopique », c'est bien qu'elle regarde de l'avant : tombe ainsi toute analogie – établit en revanche par Hagener, cf. *ibid.*, p. 39 – avec l'Ange de l'Histoire benjaminien, qui regardait seulement en arrière et, privé de toute force active et transformatrice, était emporté par le vent du « progrès » ; cf. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1942], in Id., *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 427 sq.

244 M. Hagener, *op. cit.*, p. 239.

si nous *voulons* transformer quelque chose, que l'on reste dans la dimension de la praxis *quotidienne* ou dans celle *politique*, les plus élémentaires nécessités de la praxis nous imposent de prendre en considération le passé – plus ou moins immédiat –, de bouger vers le futur, mais aussi d'agir dans le présent. Bref, si, comme le met en évidence Hagener lui-même – jusqu'au titre –, le cinéma d'*avant-garde* regarde derrière lui, pendant qu'il se déplace en avant, à nos yeux, c'est bien qu'il a cherché à modifier quelque chose dans la situation présente.

Mais, ce n'est pas un symptôme négligeable que dans les réflexions de Hagener lui-même se glisse le fantasme d'une *avant-garde* qui, au lieu de mettre en crise la société, semble travailler pour la *mise entre parenthèses*, pour la *suspension*, de toute résolution des contradictions affectant la Modernité.

I.3.3. Une « offensive » multi-médiatique

C'est précisément parce qu'il ressent bien, quelque part, que l'« art d'avant-garde » a voulu agir dans le présent, que Hagener peut définir ses activités un « *Medienverbund* », une « offensive » d'une « union des *media* »²⁴⁵ – à la société moderne et à sa « différenciation fonctionnelle », bien sûr. On pourrait observer, alors, que cherchant à redonner à l'art un rôle *politique*, l'*avant-garde* aurait changé le statut même de ses *instruments* : ces *media* par lesquels le « réseau » aurait menée son « offensive » ne sont plus seulement des *media* de communication (de masse) ou de reproduction (technique), mais – dans la mesure où ils sont *aussi* des *media* de communication et de reproduction – il deviennent des *instruments politiques*, des *moyens*, des *organes*, pour participer à la vie et à la praxis sociale – l'art deviendrait *organique* à la lutte politique. C'est précisément en ce sens-là que, nous semble-t-il, Hagener peut considérer le film non plus comme une « forme artistique », mais comme un « *medium* »²⁴⁶, et c'est là précisément que sa conception se

245 « [...] many of the activities, filmmaking or not, aimed at creating a *Medienverbund* (media offensive) in an ensemble of different media, an audience capable of growing and a changed production situation working together to create a new art for new statements in a new public sphere » ; *ibid.*, p. 33.

246 Notamment en opposition aux lectures caractéristiques de l'*esthétisme*, il écrit : « I would argue that these films [ceux de Ivens, en l'occurrence] were animated by a belief in the function and impact of film as a medium (not

sépare le plus profondément de celle de Brenez, laquelle voit dans l'instrumentalisation de l'art, la mort de toute possible *critique*. Mais dans cette compromission de l'*avant-garde* avec la structure économique moderne hégémonique, avec ce système hautement *différencié* et *techniquement* avancé que fut l'« appareillage établi de production, distribution et exposition »²⁴⁷ industriel, Hagener voit une tentative faire éclater, ce même système, de l'intérieur²⁴⁸.

Comment réaliser cette *révolution* « paradoxale » ? Comment *dépasser dialectiquement* la « différenciation fonctionnelle » ? Selon Hagener, l'*avant-garde* n'aurait eu qu'un programme : retrouver la « totalité ». Au niveau poétique, les avant-gardistes auraient tenté – Ruttmann, notamment – la création d'œuvres *unitaires* et *homogènes*²⁴⁹, mais aussi – Moholy-Nagy – la création d'un « art composite »²⁵⁰ ; au niveau esthétique, elle aurait proposé un « cinéma immersif [*overwhelming*] »²⁵¹, une expérience sensitive totale : ainsi que, à partir des projets de Gance et Dovjenko, Hagener peut parler de « totalité synesthésique » ou de « synaesthetic *Gesamtkunstwerk* »²⁵² – cependant, il faut observer que, le plus souvent et notamment chez Benjamin et Bürger, plutôt que l'organicité ou l'envoûtement²⁵³, ce sont la fragmentation, la distanciation et l'allégorie qui sont considérées comme les caractères propres de l'« art d'avant-garde »²⁵⁴. Puis, au niveau de l'exposition et de la distribution, la « totalité » serait retrouvée par la multi-médialité de l'« offensive » et par l'expérimentation de nouvelles modalités de diffusion des théories et des œuvres – revues, conférences, projections alternatives, etc.²⁵⁵

Mais le terrain où se joue la bataille décisive pour la « totalité » reste celui de la *réintégration* de l'art dans la vie. En effet, si Hagener impose à l'« art d'avant-garde », non

necessarily as an art form) » ; cf., *ibid.*, p. 72-73.

247 Cf. *ibid.*, p. 14-15.

248 L'objectif programmatiquement politique du cinéma d'*avant-garde* est clairement affirmé dans la *Conclusion* du Chapitre IV : *ibid.*, p. 158.

249 « Ruttmann himself has argued that film as a medium needs a unifying concept for its immanent structure [...]. This [...] was typical of the modernist avant-garde of the 1920s ; the thrust was to fit disparate parts together to create a homogeneous whole, to subjugate the whole world to one formal principle » ; *ibid.*, p. 228. Que l'on pense aux titres de ses deux films les plus célèbres : *Berlin, die Symphonie der Großstadt* (1927) et *Melodie der Welt* (1929).

250 « [...] a tradition that attempted to create a composite art from music, light, colour and movement in a three-dimensional space » ; *ibid.*, p. 156.

251 En cela l'*avant-garde* serait à la source de l'IMAX : cf. *ibid.*, p. 154.

252 Cf. *ibid.*, p. 152-154.

253 Voir *supra*

254 À cet égard la théorie de Bürger présente des ambiguïtés majeures ; cf. *infra*.

255 « The utopian aspiration towards a total cinema, the various teaching activities as well as the attempts at restructuring exhibition and distribution, and the examples that I have discussed work towards a wholeness and totality that was directed against functional differentiation » ; *ibid.*, p. 240.

seulement en tant qu'*esprit*, mais aussi en tant que phénomène, une nature *moderne* – et au cinéma la délimitation chronologique 1919-1939 – cela ne peut pas se justifier par le *medium* adopté – nouveau et de reproduction –, car il devrait alors refuser toute *avant-garde* en peinture, littérature, etc., ce qu'il se garde bien de faire²⁵⁶ ; d'ailleurs, si le problème de la « différenciation fonctionnelle » du processus de production a été porté par la société moderne sur un niveau sans précédent, on pourrait observer que depuis Platon, au moins, il est un enjeu fondamental des relations *art/politique*. En somme, dans la théorie de Hagener, le seul critère qui justifie l'appartenance de l'« art d'avant-garde » exclusivement à l'époque *moderne* résultera être celui, suggéré par Peter Bürger, du *dépassement dialectique* (*Aufhebung*) de l'« institution art ». Mais avant d'approfondir cette question, nous soulignons que si nous avons parlé de *réintégration*, c'est bien parce que dans la conception de l'*avant-garde* la « barrière » entre art et vie aurait été érigée par la Modernité, par la « société bourgeoise », alors que dans un passé – peu importe combien *mythique*, pour l'instant – elles auraient été unies – d'où, certaines attitudes *nostalgiques* des artistes modernes.

I.3.4. Le dépassement de l'*institution art*

Nous approfondirons la théorie de Bürger plus tard, mais il est important de souligner, d'ores et déjà, que dans sa perspective la « critique » de l'« art d'avant-garde » ne visait plus telle ou telle « tendance artistique » qui le précède, mais « l'institution art considérée comme un tout », « telle qu'elle s'est constituée dans la société bourgeoise », en tant que « système de production et de distribution », ainsi qu'*idée*²⁵⁷. Et, dans la « société bourgeoise », c'est le « concept d'*autonomie* » qui, selon Bürger, « défini[t] » « le statut de l'art »²⁵⁸ : en effet, « ce n'est qu'avec l'*esthétisme* », c'est-à-dire,

à partir du moment où, effectivement, l'art s'est *entièrement détaché* de tout espèce de rapport avec la pratique de la vie que la dissociation croissante de l'art des contextes de la vie pratique devient reconnaissable, et avec elle la *différenciation* d'un domaine *spécifique* de

256 Cf. *ibid.*, p. 15.

257 P. Bürger, *op. cit.*, p. 35-36.

258 *Ibid.*, p. 36.

l'expérience (celui de l'*esthétique*), en tant que principe de développement de l'art dans la société bourgeoise.²⁵⁹

Ce n'est qu'à partir de ce moment-là, qu'une « auto-critique »²⁶⁰ de l'art devient possible. Toutefois, en tant que réponse à ces phénomènes d'*autonomie* et d'*esthétisme* – lequel, pour Bürger, coïncide avec l'*autotélisme* de l'art – qui étaient devenus hégémoniques au long du XIXe siècle – en effet, Bürger réduit l'« art d'avant-garde » principalement au Dadaïsme, au Surréalisme et à certains mouvements soviétiques²⁶¹ –, l'application du concept d'*avant-garde* au domaine du cinéma pose, nous semble-t-il, quelques problèmes. Car, quand, selon Hagener, le cinéma d'*avant-garde* aurait fait ses débuts – fin de la Première Guerre –, l'*esthétisme* n'avait pas encore absorbé le cinéma : pour la haute culture et, même, pour l'opinion générale, le cinéma n'était même pas un art ; autrement dit, l'*institution art* bourgeoise n'avait pas encore ouvert ses portes au *cinématographe*. Par conséquent, une action de *dé-institutionnalisation de l'art du cinéma*, c'est-à-dire, une action d'*avant-garde* telle que Bürger – et Hagener²⁶² – l'entend, dans ces années-là, n'était pas encore possible.

Au contraire, on pourrait observer que précisément dans ces années-là, en France notamment, il commençait de s'affirmer aussi dans le domaine du cinéma une *tendance*²⁶³ qu'on a appelée, le plus souvent, « première avant-garde »²⁶⁴, laquelle, toutefois, s'insérant dans le sillage de l'*esthétisme* et de l'*autonomie de l'art*, ne cherchait nullement à « se débarrasser entièrement de l'art » – car un *cinéma d'art* n'était pas encore reconnu –, mais, comme l'écrit Hagener, à « assurer au film une place dans le panthéon des formes d'art

259 *Ibid.*, p. 37 [nous soulignons].

260 Cf. *ibid.*, p. 35 sq.

261 Bürger regroupe parmi les « avant-gardes historiques » aussi le futurisme italien et l'expressionnisme allemand ; et, d'une manière plus problématique, le cubisme. Cf. *ibid.*, p. 27n.

262 « [...] the strategy of the avant-garde was geared towards a total restructuring of cinema as an institution. For that reason the avant-garde formed media strategies that were meant to transform the social and political order » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 158 [nous soulignons].

263 En effet, quelque épisode isolé s'était déjà manifesté ; Canudo, par exemple, avait parlé d'art cinématographique déjà dans la première décennie du siècle.

264 Cf. notamment : Henri Langlois, « L'avant-garde française », in Id., *Écrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014, p. 319 [publié originellement sous le pseudonyme de D.-C. D., in *L'Âge du Cinéma*, n. 6, été 1952 ; réédité in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968] ; René Jeanne et Charles Ford, *Histoire illustrée du cinéma I. Le cinéma muet 1895-1930*, Verviers, Gérard & Co., 1966, p. 95 ; Noël Burch et Jean-André Fieschi, « La première vague », in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968, p. 20-24 ; Barthélémy Amengual, « Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les Années Vingt », in *Les Cahiers de la Cinéma*, nn. 33-34, 1981, p. 161-168.

acceptées »²⁶⁵. Les majeurs tenants de cette *tendance* – Canudo²⁶⁶, Delluc, Gance, Dulac, L'Herbier et Epstein –, venaient tous – est-ce un hasard ? – de la littérature ou de la musique, à savoir de domaines *artistiques* qui avaient déjà été *institutionnalisés*. En Allemagne, un phénomène similaire se développa dans les mêmes années – où la peinture aussi venait jouer un rôle de première importance – : si, en France, la lutte pour l'élévation du cinéma au rang d'*art* se fit sous le drapeau du cinéma « pur » et de la « photogénie », en Allemagne, se manifesta principalement avec l'essor du cinéma « expressionniste », « absolu » et « abstrait ». Seulement *après* la manifestation de cette *tendance*, en France, les surréalistes purent protester, comme nous avons déjà eu occasion de le rappeler, contre cette *esthétisation* du cinéma – son *élévation* au rang d'*art* – qui, maintenant, risquait d'englober le cinéma aussi²⁶⁷.

Il semblerait, en somme, que seulement vers la moitié des années 1920, *une fois* que la lutte pour l'*autonomisation* et l'*institutionnalisation* du cinéma d'*art* fut gagnée, la contre-tendance d'un cinéma d'*avant-garde*, au sens de Bürger, put *alors* se dresser, pour redonner au cinéma une position *organique* à la vie sociale²⁶⁸. Selon cette perspective, l'*esthétisme* apparaît comme une étape obligée, un pré-requis, pour que l'*art d'avant-garde* pût exister ; c'est comme si, en une poignée d'années, le cinéma aurait accompli tout ce processus que les autres arts ont atteint après plusieurs siècles de développement.

En somme, celle des Dulac et des Epstein, des Ruttmann et des Richter se révélerait une tendance « *élitiste* »,

which was more interested in elevating film to the level of the established arts and thus adhering more closely to *the bourgeois and romantic conception of art rather than revolutionising the institution art*.²⁶⁹

Une situation paradoxale se configure, alors : cette tendance que la tradition

265 « On the other hand, film was not yet established as an accepted art form and many active on the fringes of the avant-garde were striving to secure film a place in the pantheon of accepted art forms rather than get rid of art altogether » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 15.

266 L'italien Ricciotto Canudo, véritable fondateur de cette tendance, fut plus qu'un très grande admirateur de l'un des princes de l'esthétisme européen : Gabriele D'Annunzio ; sur les rapports Canudo-D'Annunzio, cf. Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale : autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2005, p. 135-146.

267 Cette volonté de préserver la nature populaire du cinéma serait due aussi à la spécificité des projections des débuts, quand, précise Hagener, « the spectator became a part of the performance », *ibid.*, p. 70. Là encore c'était une voie pour retrouver la « totalité ».

268 Ce n'est pas un hasard si la tradition historiographique a toujours reconnu une « seconde avant-garde » – ou « phase », « période », école », etc. –, constituée essentiellement de films dadaïstes et surréalistes.

269 M. Hagener, *op. cit.*, p. 50 [nous soulignons].

historiographique et polémique a toujours considéré l'*avant-garde* par excellence et comme un phénomène *critique*, serait, dans la perspective de Bürger-Hagener, une force *anti-avant-gardiste* et *pro-bourgeoise*, œuvrant pour l'*autonomisation* et l'*institutionnalisation* du cinéma *d'art*. Cependant, Hagener n'arrive pas à en renverser l'ordre établi par cette tradition polémique et historiographique, et, d'une manière ambiguë, préfère conclure que le « cinéma d'avant-garde ne put jamais se libérer complètement de la position typiquement bourgeoise »²⁷⁰.

I.3.5. Une avant-garde, deux tendances

Cette ambiguïté est particulièrement frappante tout au long du chapitre consacré aux associations « cinéphiles » créées entre les deux Guerres Mondiales (chap. III), où Hagener décrit, au moyen de « données » factuelles, l'émergence de *deux* tendances qui s'affirmèrent dans les Pays industriellement les plus développés d'Europe à peu près dans les mêmes années, et qui, pourtant, se révèlent hétérotéliques.

Hagener observe que, en France notamment, des associations comme le Ciné-Club de France et surtout le CASA (Club des Amis du Septième Art) sont organisées comme de cercles de l'élite intellectuelle ; les salles spécialisées en films d'*avant-garde* qui ouvrent dans la seconde moitié des années 1920 – Vieux Colombier, Studio des Ursulines et Studio 28 –, de même, s'adressent essentiellement à un public de bourgeois, d'intellectuels et de snobs²⁷¹. Outre les œuvres, les conférences, les expositions, les revues, les projections promues par ces cercles sont conçues en relation et sur le modèle des arts déjà *affirmés*²⁷² :

270 *Ibid.*, p. 15. Deux facteurs, peut-être, l'ont retenu de ce renversement : en premier lieu, l'enchaînement extrêmement rapide, dans le cas du cinéma, de l'essor de la tendance *institutionnalisant* et *autonomisant* et de celle *dé-institutionnalisant* et *politisant*, ce qui a souvent induit à concevoir ces deux tendances, non comme deux forces opposées, mais comme deux phases d'un même mouvement ; en deuxième lieu, l'opposition, commune aux deux tendances, contre la production industrielle-commerciale dominante – où, cependant, la première tendance semble lutter simplement pour avoir droit à une place à côté (*avant* ou *au dessus*) de l'industrie-cinéma, plutôt que pour l'éliminer.

271 Cf. Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des Chartes, 1999, p. 108, 140, 264-265 et *passim*.

272 « The Dutch *Filmliga*, the London Film Society and the Parisian cinephile community – many successful initiatives in this sector modelled itself on the theatre, literature, music, and the visual arts rather than approaching cinema as a mass medium » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 50.

leurs initiatives trouvent une place au Salon d'Automne (1921-1923)²⁷³, au Musée Galliéra (1924)²⁷⁴, ou à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs (1925)²⁷⁵. Débute aussi la Tribune Libre du Cinéma, sorte d'aîné des ciné-forums, où se forme toute la nouvelle génération des *cinéphiles*²⁷⁶ ; cette Tribune – et cela, peut-être, n'a pas été assez souligné – trouva comme place pour ses activités la Salle Adyar, de propriété de la Société de Théosophie²⁷⁷ ; Canudo, notamment, le grand animateur de la cinéphilie française, était en fait très proches de cette Société qui, à l'époque très à la mode dans les milieux grand-bourgeois, soutenait un *élitisme* intellectuel. Plus tard, en 1927, la création d'un Office National du Cinématographe rattaché au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, est proposée²⁷⁸. Hagener soutient que cette *tendance* fut politiquement et esthétiquement très ouverte²⁷⁹ ; ce qui se refléterait dans l'hétérogénéité des films qu'elle promut – films *d'art*, documentaires, films scientifiques, ciné-journaux –, dont le dominateur commun restait l'ambition d'un cinéma *pur et d'art*, et la présence de moments *photogéniques*²⁸⁰.

En France, seulement avec Les Amis de Spartacus, association fondée en 1928 par Léon Moussinac une deuxième tendance se révèle : politiquement orientée à gauche, sa finalité principale n'est plus la promotion d'un cinéma pour l'élite intellectuelle bourgeoise, mais celle – dont les modalités furent âprement stigmatisée par les surréalistes²⁸¹ – du cinéma soviétique et de films « éducatifs »²⁸². Ce tournant politique et le succès populaire –

273 Cf. C. Gauthier, *op. cit.*, p. 72 sq.

274 *Ibid.*.

275 *Ibid.*, p. 129 sq.

276 Cf. J. Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, vol. II, Paris, Éditions Universitaires, 1969, p. 366-367.

277 Cf. J. Mitry, *ibid.* ; C. Gauthier, *op. cit.*, p. 135.

278 Cf. J. Mitry, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, vol. II, cit., p. 367.

279 « In the years leading up to the introduction of sound, the avant-garde was able to integrate various groups as a part of an (apparently) common cause » ; de sorte qu'elle pouvait rallier ses membres aux « deux extrémités de l'éventail » politique : les communistes, comme les fascistes ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 80.

280 Célèbre est la pratique, en coupant et remontant des passages considérés comme photogéniques d'après des films différents, de créer de sorte de films-anthologie – par exemple, *Photogénie* d'Epstein.

281 « Vous avez tout lieu d'être satisfait, pensons-nous, des conditions dans lesquelles cette présentation, devant un public de crapules bourgeoises, a eu lieu. Tant du point de vue de l'exécution de cette entreprise (...), que du point de vue révolutionnaire (...), votre initiative et votre collaboration en pareille matière nous fait l'aspect d'une parfaite saloperie. Il est vrai que vous réservez toutes vos forces pour la défense de films comme *Napoléon* et *Pour la Paix du Monde* où votre pourriture d'esprit trouve si bien son compte » ; André Breton cité in C. Gauthier, Tanguy Perron et Dimitri Vezyroglou, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, n. 48/4, 2001/4, p. 197.

282 « [...] une association radicalement différente des ciné-clubs qui écloront dans les années 1920 et participèrent à la légitimation du cinéma dans les milieux intellectuels. En fait, si Les Amis de Spartacus furent longtemps présentés comme une aventure cinéphilique spontanée, ils apparaissent aujourd'hui, après une brève étude prosopographique et l'examen de documents méconnus ou inaccessibles jusqu'il y a peu de temps, comme une pièce maîtresse de la stratégie communiste visant à faire pénétrer en France "le cinéma-Potemkine" » ; *ibid.*, p. 198. Cf. aussi C.

au moins 20.000 adhérents à Paris –, ne laissèrent pas indifférents les autorités qui, sous la pression des anti-communistes, obligea l'association à interrompre ses activités²⁸³. Le cas français semble montrer que quand l'association *cinéphile* risque de devenir une cellule d'éducation culturelle-politique *populaire, de masse* – et non un cercle *élitiste* –, alors seulement émerge le conflit avec le « pouvoir » et ses institutions.

Cela semble être confirmé par la situation britannique : ici, observe Hagener, on accepta que les films soviétiques – véritable épouvantail des censeurs – fussent projetés par la British Film Society, association fondée par Ivor Montagu – neveu du directeur de la banque d'Angleterre²⁸⁴ –, dont le coût d'abonnement ne restait accessible qu'à une poignée d'intellectuels bourgeois peu belliqueux, alors que cela était interdit à la *populaire* – dans tous les sens – London Worker's Film Society²⁸⁵.

Le conflit entre les deux tendances, l'une pour la *politisation* du cinéma – et des *media* en général –, l'autre pour son *esthétisation*, est particulièrement frappante en Allemagne, où la sphère publique est particulièrement politisée²⁸⁶ et le mouvement ouvrier très puissant. *D'un côté*, on retrouve, notamment²⁸⁷, la firme de production et distribution Prometheus – dont Willi Münzenberg fut le principal animateur –, fondée en 1925 et proche du Parti Communiste, laquelle distribuait les films soviétiques, ainsi que les documentaires et les films explicitement politiques²⁸⁸ : cela ne doit pas surprendre si elle fut boycottée par les salles contrôlées par Hollywood et la UFA – environ le 90 % en Allemagne²⁸⁹. De ce même côté, Hagener signale le Volksfilmverband für Filmkunst – dirigée par Heinrich Mann –, laquelle, née en 1928, réunissait toutes les forces de gauche et promouvait, outre les films soviétiques, un cinéma *éducatif* – d'orientation politique nette –, mais aussi une *éducation* au cinéma²⁹⁰. Cette association, grâce à l'organisation de projections dans les quartiers ouvriers et à la création de la revue *Film und Volk*, obtint très vite un large soutien

Gauthier, *op. cit.*, p. 172 sq.

283 M. Hagener, *op. cit.*, p. 95-6.

284 *Ibid.*, p. 132.

285 Cf. *ibid.*, p. 96-98.

286 *Ibid.*, p. 85.

287 En fait, dans les années 1920, les associations plus ou moins liées au mouvement ouvrier furent assez nombreuses en Allemagne : la Volks-Lichtbühne ou l'Internationale Arbeiterhilfe, par exemple ; pour un tableau de cette situation et une anthologie des textes des activistes, cf. Leonardo Quaresima (dir.), *Cinema e rivoluzione, la via tedesca 1919-1932*, Milano, Longanesi, 1979.

288 Cf. M. Hagener, *op. cit.*, p. 85-87, 180-183.

289 *Ibid.*, p. 87. La Universum Film AG (UFA) était la plus puissante maison de production allemande de l'époque.

290 Cf. *ibid.*, p. 89 sq.

populaire, et ouvra ses sièges dans les principales villes ouvrières allemandes²⁹¹. *De l'autre côté*, en Allemagne aussi se manifesta une tendance, guidée par des « ciné-artistes » qui, inspirés par la littérature et la peinture modernes, luttèrent pour instaurer un cinéma *d'art*, accepté et « légitimé » par la culture « bourgeoise ». Le cas du cinéma *abstrait*, notamment, traditionnellement considéré comme le plus *subversif*, est extrêmement frappant : selon les recherches de Hagener, il ne fut nullement entravé par les institutions ; bien au contraire : en 1925, la matinée « Der Absolute Film », qui eut lieu à l'UFA-Theatre à Berlin, fut soutenue et présentée par l'industrie du cinéma et les institutions allemandes – Hagener rappelle que nombreux parmi les « ciné-artistes » qui réalisèrent des films *absolus*, travaillèrent en « collaboration » avec l'UFA-Kulturfilmabteilung, à savoir le département pour l'innovation technique de la plus grande firme allemande²⁹².

En Hollande aussi, observe encore Hagener, les membres de la Filmliga qui promurent un cinéma *d'art* et *abstrait*, comme alternative aux productions commerciales-narratives, travaillèrent beaucoup sur des expérimentations techniques et formelles, souvent en partenariat avec des entreprises industrielles – ils réalisèrent, par exemple, des réclames pour les produits de ces entreprises²⁹³. En outre, ils diffusèrent des films censurés ou marginaux, mais sans un critère politique rigoureusement déterminé : il en résulte que les néerlandais de la Filmliga aussi, tout comme les expérimentateurs allemands, obtinrent des soutiens institutionnels²⁹⁴.

L'étude de Hagener, en somme, dessine un tableau du « réseau » de l'*avant-garde* où deux tendances principales apparaissent : l'une, d'empreinte cinéphile et auteuriste, *apparemment* peu ou vaguement engagée dans les luttes sociales radicales, tendant à obtenir la reconnaissance de la part de la culture institutionnelle d'un certain cinéma ; une tendance qui, au niveau théorique et poétique, défend un cinéma *d'art*, un *cinéma-cinématographique*, *pur*, *photogénique*, *absolu* ou *abstrait* ; un cinéma, autrement dit, dont la spécificité réside dans une *altérité* des formes esthétiques – et, encore, il avance quelque doute²⁹⁵ –, à laquelle *peut* se joindre l'*altérité* des modalités de production, diffusion et projection, mais qui, en

291 Cf. *ibid.*, p. 99-100

292 Eggeling, Ruttmann et Richter, notamment. Hagener déclare : « While the communist-oriented *Volksfilmverband* was intertwined with the political side of the avant-garde, this event highlights the desire of the avant-garde to be recognised as "legitimate" (i.e., bourgeois) art » ; *ibid.*, p. 87.

293 Cf. *ibid.*, p. 66.

294 Cf. *ibid.*, p. 50-57, 84-85, 92-93, 98.

295 Cf. *ibid.*, p. 214-215.

réalité, travaille souvent en partenariat avec le système industriel-commercial hégémonique. C'est une tendance qui *s'autoproclame*²⁹⁶ comme la pointe la plus avancées, l'élite, de la production cinématographique, et, peu à peu, ces prétentions sont légitimées par la culture institutionnelle ; c'est un cinéma qui *se* veut marginal et qui, même quand il est sincèrement engagé sur le plan *politique*, ne semble représenter aucune menace ni pour l'industrie-cinéma, ni pour les institutions bourgeoises ; de manière que son « opposition » au système se révèle tout à fait « imaginaire »²⁹⁷. La position de l'autre tendance est bien différente : ses activités productives et distributives sont relativement *alternatives* et *indépendantes*, certes, mais politiquement très *déterminées*, s'adressant principalement au public de la classe travailleuse ; pour cette seconde tendance les initiatives culturelles liées au cinéma, profondément politisées, cherchent, explicitement, à éduquer le « peuple » et à solliciter de transformations sociales radicales : par-là, le film n'est plus une *œuvre d'art*, une prétendue chose *pour soi*, objet de contemplation, pure *forme esthétique*, ou *expression* de la « liberté » individuelle de l'artiste ; dans ses intentions, l'œuvre cinématographique devient, programmatiquement, une chose *pour nous*, un *instrument* d'éducation et d'émancipation collectives, un *medium* de transformation sociale. En somme, il nous semble que si la première tendance est entravée par le système hégémonique seulement pour des raisons commerciales, à savoir dans la mesure où elle enlève une tranche de public à l'industrie devenant un concurrent sur le marché, ce n'est que la seconde tendance qui, en revanche, est combattue en raison de ses effets et possibilités matériels.

D'après la reconstruction de Hagener, on serait tenté d'établir une dualité nette, une dichotomie et, même, une opposition, entre deux tendances nettement hétérotéliques ; bref, on serait tenté de parler de *deux avant-gardes*. Cela, en effet, a été proposé par Peter Wollen, qui avait distingué une *avant-garde* « formaliste-esthétiste », d'une autre « politico-radical »²⁹⁸. Mais, si d'un côté, Hagener affirme combien ce serait « problématique »

296 « [...] the avant-garde – by (self-) definition in the forefront of the artistic development [...]. The key idea of the avant-garde – its self-proclaimed goal – was the reconfiguration of the cultural sphere and by extension, the change of the political, social and economic foundations », *ibid.*, p. 17. « The avant-garde films which are canonised as such are always primarily advertising films for the avant-garde itself. Since avant-garde as an idea is characterised by a self-reflexive modernism it is very much determined by its opposition to institutions and traditions, it is always context-dependent, namely dependent upon the specific antagonism exhibited in the works. Thus, the avant-garde could only function by continuously promoting itself as new and innovative and as being against traditional institutions » ; *ibid.*, p. 70. « [...] the avant-garde in turn simultaneously needed the mainstream as an opposition to distinguish itself from [...] » ; *ibid.*, p. 13. D'ailleurs, il ne faut nullement sous-évaluer le fait que celle de l'avant-garde a été, au début, une *auto-historiographie* ; cf. *infra*.

297 *Ibid.*, p. 90.

298 *Ibid.*, p. 97. Cf. Peter Wollen, « The Two Avant-Gardes », in *Studio International*, n. 978, novembre-décembre

d'établir une telle dichotomie – puisque, rappelle-t-il, les collaborations et les échanges entre les membres des deux tendances furent fréquents –, de l'autre côté, il ne peut s'empêcher d'admettre que Les amis de Spartacus, le Volksfilmverband et la London's Workers Film Society – pour ne citer que les cas les plus saillants –, se distinguèrent assez nettement, par leurs programmes, activités et moyens, des associations des « ciné-artistes », dont le travail n'aurait pour conséquence qu'une « dépolitisation de l'avant-garde »²⁹⁹. En effet, le plus souvent on a l'impression que ces échanges entre les membres des associations se concrétisent plus par *opportunisme*, que par une profonde coïncidence de programmes³⁰⁰ – le cas de Ruttmann est criant³⁰¹. Ce nonobstant, Hagener finit par englober dans un même concept – celui de cinéma d'*avant-garde* –, deux *tendances* qui, en dépit des échanges et de quelque objectif commun, apparaissent à lui-même comme radicalement différentes, et même opposées.

La contradiction *dans* l'avant-garde ne se limite pas à ces « apories » qui, selon Hagener, émergent vers 1929, alors que le « réseau » semble pouvoir devenir un « mouvement de masse »³⁰² – lors des Congrès de La Sarraz et Bruxelles, puis de la grande exposition de Stuttgart³⁰³ – et, en revanche, se dissout. L'unité d'un « réseau », qui en réalité était partagé entre réalisme et abstraction, élitisme et popularité, indépendance et dépendance, communisme et fascisme³⁰⁴ – voilà les quatre « apories » du cinéma d'*avant-garde* –³⁰⁵, apparaît alors aussi illusoire que son « autonomie ». Mais au lieu de tirer les conséquences que ses recherches semblent imposer, au lieu d'exclure du concept d'*avant-garde* cette tendance dont le geste s'alignait aux exigences de la société modernobourgeoise, Hagener, sous le poids de la tradition, laisse la *contradiction* intacte, attribuant

1975.

299 Notamment empruntant la voie de l'abstraction ; cf. M. Hagener, *op. cit.*, p. 74-75. Mais aussi quand le « ciné-artiste » – Ruttmann, en l'occurrence – expérimente des styles plus proches du documentaire et du reportage le résultat ne change guère : *Melodie der Welt* [...] focuses much more on the formal and aesthetic aspects typical of a depoliticised and aestheticised version of *Neue Sachlichkeit* » ; *ibid.*, p. 221.

300 Cf. *ibid.*, p. 90, 147-8.

301 Dans un premier temps il rejoint le Volksfilmverband – cf. *ibid.*, p. 90 –, puis il montre une remarquable « willingness to take on commission from the Nazis, including propaganda films for rearmament and the helping hand he lent Leni Riefenstahl in the making of *Triumph des Willens* [*Le triomphe de la volonté*, 1934] » ; *ibid.*, p. 48.

302 *Ibid.*, p. 34.

303 En 1929 eut lieu le premier CICI (Congrès International du Cinéma Indépendant) à La Sarraz, dans le château d'Hélène de Mandrot ; l'année suivante eut lieu le second et dernier, au Palais des Beaux Arts de Bruxelles. Encore en 1929, mais à Stuttgart, fut organisé la FiFo (Film und Foto Internationale Ausstellung).

304 La gauche était à son tour divisée entre modérés et extrémistes. Hagener rappelle qu'à la suite du CICI de Bruxelles, les délégués italiens (Prampolini) et espagnols (Piqueraz) refusèrent de suivre les anciens collègues de la Ligue du Cinéma Indépendant dans les activités de l'Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaires ; cf. *ibid.*, p. 146-147.

305 *Ibid.*, p. 35.

au cinéma d'*avant-garde* une « nature dialectique », qui *nie* et en même temps *affirme* la structure sociale dominante. « Finalement », écrit Hagener, l'*avant-garde*, ce mouvement dont le travail devait consister dans une transformation des conditions économiques et politiques *moderno-bourgeoises*, est réduite à un simple « symptôme de la modernité », à un *problème*, plutôt qu'à une – tentative de – *solution*³⁰⁶.

Comme le suggère son sous-titre, par la conservation de l'identité entre cinéma d'*avant-garde* et *tendance institutionnalisante*, l'ouvrage de Hagener est moins l'histoire des mouvements *révolutionnaires* du cinéma, que celle de l'émergence de ce qu'il appelle « the film culture » – à savoir, cette forme de la culture du cinéma qui, en tant que *dominante* jusqu'aujourd'hui, est et a été propre à la *culture bourgeoise*.

I.3.6. Faire d'une défaite un triomphe

Toutes ces ambiguïtés se résolvent dans le jugement contradictoire que Hagener porte sur la dissolution du « réseau » de l'*avant-garde* et son *institutionnalisation* des années 1930 : l'aboutissement à la légitimation *officielle* du cinéma d'*avant-garde* est interprété par Hagener comme sa « défaite », tout aussi bien que son « triomphe »³⁰⁷. Mais ce « triomphe », on le voit bien, est seulement de la tendance qui a *modernisé* et *embourgeoisé* le cinéma : en tant qu'*art*, en tant que *fait culturellement élevé*, le cinéma obtient le droit d'accès aux hauts lieux de la culture bourgeoise, hégémonique³⁰⁸ ; la « défaite », en revanche, n'est qu'à ceux qui avaient lutté *contre* les fondements de la « société

306 Cf. *ibid.*, p. 33. « Ultimately, the avant-garde was much a symptom of modernity – being unthinkable without the widespread technological, social, political, economic and cultural changes that united under this banner – as a cause that contributed to the uncertainty that many felt when confronted by a radically transformed environment » ; *ibid.*.

307 « One can also conceptualise the development that set in around 1929 as the ultimate triumph [...]. Thus, what counts as a defeat from one perspective, can be rephrased as a success story when using a different focus » ; *ibid.*, p. 240.

308 En effet, selon Hagener, les ciné-clubs et les autres cercles élitistes des années 1920-30 auraient été les embryons des festivals, des cinémathèques et des archives de films ; leurs programmations étaient des anthologies où l'on fixait déjà les *classiques* et le *mieux* de la production de l'époque ; leurs conférences et textes anticipaient les études et l'historiographie du cinéma : « The screening practice at the parisian ciné-clubs and specialised theatres was initially more inspired by notions of film history and classics than animated by any ideas of abstract or experimental work » ; *ibid.*, p. 91 ; cf. aussi p. 113. « In some countries, the nation-state, also played a key rôle in the self-historicising of the avant-garde when offshoots of the movement founded the first film archives and film museums financed by governments » ; *ibid.*, p. 25 ; cf. aussi p. 78.

bourgeoise » :

But it was *precisely functional differentiation* that came back with a vengeance once it became clear that the high promises of the avant-garde were not achievable in the near future. The developments of the 1930s *demonstrate* how a broad movement yielded many results, *but failed in its ultimate goal of restructuring art and society*.³⁰⁹

Une perspective paradoxale se produit alors, car, d'un côté, la tendance *institutionnalisant* paraît réaliser, dans le domaine du cinéma, toutes ces « spécialisations » et « séparations » – dont celle entre art et vie – que la « société bourgeoise » aurait érigées depuis son essor³¹⁰ ; de l'autre côté, toutefois, Hagener voit, *précisément dans cette même réalisation*, l'assurance d'une « union entre art et vie » : il est évident, en effet, que les archives, les cinémathèques, l'enseignement académique, etc., bien qu'ils apparaissent comme les signes de l'existence d'une *sphère spécifique* du cinéma, ne sont nullement des éléments détachés – *séparés* – de la société, de la vie et de la praxis : au contraire, ces éléments, en raison de leurs relations spécifiques avec les autres institutions et les hommes, jouent un rôle *politique* tout aussi spécifique – d'ailleurs, chercher à placer les produits d'art dans une sphère détachée de la praxis sociale, cela est *déjà* un geste *politique*.

Cependant, si l'on considère la *réintégration* du cinéma *d'art* dans la société sous cette forme d'*institutionnalisation* comme le « triomphe » de l'*avant-garde*, il faudrait alors tenir pour réussi son geste « héroïque » d'auto-sacrifice, et comme accompli son objectif : se justifierait alors l'opinion, soutenue par Hagener, posant comme terme du cinéma d'*avant-garde* la fin des années 1930. Le problème étant que ce sacrifice n'a pas déchaîné le *dépassement* de la société bourgeoise, laquelle survit encore de nos jours. Se présente alors l'hypothèse que cette *réintégration* du cinéma dans la vie obtenue définitivement dans les années 1930 ne fut nullement l'accomplissement – le « triomphe » – d'une « offensive » « révolutionnaire », mais un mouvement *interne* au développement dialectique de la société bourgeoise elle-même, portant à son perfectionnement, plutôt qu'à sa crise. Ainsi, si nous regardons à l'*avant-garde* comme à cette frange qui aurait fait accepter, par la culture hégémonique, le « cinéma en tant que forme d'art et force culturelle »³¹¹, il nous apparaîtra comme ce phénomène ayant *neutralisé* la puissance *critique* du cinéma ; et si nous pouvons

309 *Ibid.*, p. 240 [nous soulignons].

310 « Yet, it is exactly this specialisation [*functional differentiation*] that provided the true achievements of the avant-garde that have been preserved (archives, film history, film theory, vocational training, etc.) » ; *ibid.*

311 *Ibid.*

regarder à cette *institutionnalisation* comme à l'« histoire d'un succès »³¹², ce sera sûrement en assumant la « perspective » de la « société bourgeoise »³¹³. En somme, ce que l'étude de Hagener semble démontrer c'est que, d'un côté, cette tendance qui cherche à *institutionnaliser* et *autonomiser* le cinéma *d'art*, et qui est traditionnellement identifiée à *l'avant-garde*, ne devrait pas – du moins selon la conception de Bürger et Hagener – être considérée ni un mouvement *d'avant-garde*, ni un phénomène *critique* ou *d'opposition* au système hégémonique : bien au contraire, elle aurait été *conforme* et, même, *affirmative* par rapport aux positions de la société et de la culture *bourgeoises*. Cette tendance n'aurait fait autre chose que porter le cinéma vers cette *place* où la « société bourgeoise » avait déjà installé les autres arts – un *emplacement* qui allait de pair avec la constitution de *l'Esthétique* comme champ philosophique spécifique – : à savoir, dans une sphère spécifiquement artistique, que l'on prétend séparée de la vie sociale, autonome et autotélique, alors que, en réalité, l'art n'y occupe qu'une nouvelle place *dans* la société, où elle entre en de nouveaux rapports avec les autres institutions et les hommes. Bref, grâce à *cette avant-garde*, l'hégémonie culturelle bourgeoise aurait gagné *aussi* le domaine du cinéma.

Il faut cependant observer que précisément dans la mesure où ce processus *d'institutionnalisation* et *autonomisation* d'un cinéma *d'art* a été caractéristique de la Modernité et *affirmatif* des tendances *bourgeoises*, néanmoins, il fut *négatif*, *critique*, *oppositionnel*, par rapport à la situation précédente, où l'hégémonie économique, politique et culturelle n'appartenait pas encore à la bourgeoisie, mais à *l'aristocratie* et à *l'Église*. Un nouvel horizon se présente alors à nous : en premier lieu, la classe bourgeoise dans son élan pour conquérir la place hégémonique prôna des valeurs proprement *modernes*, qui entrèrent en conflit avec l'immobilité hiérarchique et les idéaux d'éternité, pureté, ancienneté et spiritualité, propres à une vision du monde *traditionaliste* et *sacrée* : ainsi *innovation* et *progrès* devinrent des maître-mots de la nouvelle conception du monde et, la *vérité* étant passée de la théologie aux sciences *positives*, *l'expérimentalisme* devint la méthode

312 *Ibid.*.

313 Les ambiguïtés de la pensée de Hagener dérive peut-être aussi d'une confusion entre le concept d'« institution art » tel qu'il a été défini par Bürger, celui d'*institution* au sens courant d'organisme public ou privé voué à la promotion ou à la conservation de documents culturels – tels les archives, les cinémathèques, les musées, etc. –, dont l'apparition n'est que la conséquence de l'établissement de l'« institution art » ; par exemple : « The avant-garde as a mouvement is often related to the wider currents of modernism, which implies following the logic of separating the work of art from the network and institution of art » ; *ibid.*, p. 61.

fondamentale du nouvel âge modernobourgeois³¹⁴ ; avec le capitalisme, *innovation* et *experimentalisme* deviennent alors deux des caractères fondamentaux de toute production – que l'on pense à la rhétorique des réclames des produits commerciaux –, celle artistique incluse³¹⁵ ; les tendances *libéralo-bourgeoises*, alors, apparaissent bien comme *progressives* et *critiques*, mais ces progrès et critique ne sont *effectifs* que par rapport à l'*ancien régime* ou à ses propres exigences de développement.

En second lieu, l'hégémonie de la bourgeoisie ne s'est pas assise d'un coup : on pourrait soutenir qu'au moins jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale, et peut-être même jusqu'à la dissolution de l'URSS, cette hégémonie – qui ne peut plus être pensée en termes nationaux, réclamant une vision *globale*³¹⁶ – fut loin d'être accomplie³¹⁷. Selon ce point de vue, les transformations sociales et culturelles qui advinrent – au moins – jusqu'au second après-guerre, quand la société demeurait dans une phase de *promiscuité*, où survivaient encore certains résidus de l'*ancien régime* et la bourgeoisie devait partager sa suprématie avec les anciens pouvoirs, non seulement elles pouvaient être le résultat des efforts de la bourgeoisie elle-même, mais encore celui des forces réactionnaires qui essayaient de conserver leurs anciens privilèges. D'ailleurs, s'il est vrai que l'*innovation* et le *progrès* sont parmi les idéaux-guide de la société bourgeoise, il faudrait envisager que, même lorsqu'elle est effectivement devenue la classe hégémonique, elle aura continué de promouvoir – dans certaines limites, bien sûr – des transformations et une activité *auto-critique*, qui, comme nous l'avons déjà rappelé avec Hegel et Habermas, ne feraient qu'*affirmer* sa propre nature.

Si l'on ne regarde plus à la « société bourgeoise » du XIXe et du XXe siècle comme à une société *traditionaliste* tendant à l'*immobilité* – caractère appartenant à l'*ancien régime* –, mais comme à une société, non seulement en essor, mais foncièrement *ouverte* et *dynamique*, alors on pourrait se douter que certains phénomènes auxquels on attribue le plus souvent une nature et une action *critiques*, *oppositionnelles*, eussent été, en réalité,

314 Nous avons déjà donné dans le glossaire un aperçu de ce que nous entendons par ces termes et concepts et ils auront un traitement plus approfondi dans la Partie II ; cf. *infra*.

315 Hagener écrit : « The idea of art as a laboratory is one key to understanding the avant-garde. [...] the work of art becomes a test arrangement, not unlike in a scientific series of experiments » ; *ibid.*, p. 13.

316 En ce sens, elle reste, aujourd'hui encore, *imparfaite*.

317 Que l'on regarde aux dictatures qui ont sillonné le XXe siècle en Europe, comme à des ennemies de la société bourgeoise ou comme à une phase – l'une des plus critiques – de son développement et affirmation – phase où se serait établie cette centralisation administrative et bureaucratique dont les régimes *modernes* semblent avoir besoin –, elles sont bien les signes d'une situation encore non définie. Est-il un hasard si ces dictatures se formèrent dans les Pays où l'union nationale était, pour diverses raisons, encore hautement problématique – Allemagne, Italie, Russie, Espagne, etc. ?

affirmatifs des valeurs bourgeoises – en tout cas appropriés, phagocytés, neutralisés – ou, même, *réactionnaires* – d'orientation aristocratique, traditionaliste, sacrale. En somme, si l'« art d'avant-garde » se définit comme un agent *critique* de la Modernité et de la « société bourgeoise », il ne suffira plus de le reconnaître en tant que cause de mouvement, changement, transformation – pour autant qu'ils apparaissent radicaux –, mais il faudra en *déterminer* la nature et l'orientation.

Il ne nous surprendra plus, alors, que Hagener arrive à la conclusion – même si en de termes encore ambigus – que cette *transformation* socio-culturelle – non sans conséquences économiques – qui fut le processus d'*institutionnalisation* d'un cinéma *d'art*, tel qu'il se produisit entre les deux Guerres, n'ait pas joué un rôle *critique*, mais *affirmatif* des rapports instaurés par la « société bourgeoise ». En ce sens, ce qui montre les « contradictions » les plus saillants, ce n'est pas vraiment l'art d'avant-garde, mais, d'un côté, le *concept* d'« art d'avant-garde » jusqu'aujourd'hui hégémonique – qui regroupait des phénomènes contradictoires, justement –, et, de l'autre côté, la « société bourgeoise » elle-même – où plusieurs forces politiques agissent en directions mêmes opposées.

Soulignons encore que nous retrouvons d'autres ambiguïtés en ce qui concerne la « position » de l'*avant-garde* face aux « moyens de production » et à la technologie industrielle. Dans un premier temps, Hagener avait affirmé – suivant Benjamin – que l'*avant-garde* devait se distinguer par une « position » *autre* face aux plus modernes modes de production ; en cela résidait sa puissance « révolutionnaire ». Mais, encore une fois, les « données » démentent les définitions *a priori* et la rhétorique de l'« auto-promotion » des *avant-gardistes* : de fait, selon Hagener, le cinéma d'*avant-garde*, loin d'être incompatible avec la grande industrie et ses modes de production, aurait travaillé comme un « département de *Recherche et Développement* » *au service* du système industriel³¹⁸. Entre l'*avant-garde* et l'industrie il n'y aurait pas eu d'opposition, donc, mais un rapport de collaboration, comme entre l'« esclave » et son « maître », ou de symbiose comme entre le « parasite » et son « hôte »³¹⁹.

318 « The avant-garde acted as a kind of *Research & Development* departement [...]. The avant-garde developed tools, strategies and models that became commun currency in the film culture in general and persisted on into the post-war period » ; *ibid.*, p. 42 et *passim*.

319 « Furthenmore, the film avant-garde was never completely sealed off from the industry as both co-existed in an interdependancy of master and slave, of parasite and host » ; *ibid.*, p. 41.

De prime face, donc, certains produits de l'*avant-garde* – notamment, ces films où l'*expérimentation* des techniques et des matériaux est fondamentale – peuvent apparaître comme *différents, alternatifs, en dehors* et, même, *en opposition* à la production courante. Cette différence n'est pas totalement illusoire, car la réalisation de ces films répond à des exigences et à des objectifs qui ne sont pas ceux des produits destinés au public de masse ; à savoir, les exigences et les objectifs de la rentabilité et de la propagande. Il n'en reste pas moins que, selon l'étude de Hagener, les films d'*avant-garde* ne furent ni indépendants, ni révolutionnaires : c'est qu'ils auraient été asservis au système hégémonique *d'une autre manière* ; ici vraiment s'accomplit la « vengeance »³²⁰ de la « différenciation fonctionnelle » : dans l'industrie-cinéma, tout comme dans les grandes usines, on aurait réservé à l'*avant-garde* une tâche spécifique à l'intérieur du processus de production divisé en opérations limitées et instrumentales :

The avant-garde relied on industry for technological support and commissions while the industry needed the avant-garde for innovation and the development of prototypes³²¹.

C'est vers cette position, *précisément*, que, selon Hagener, Germaine Dulac – référence majeure de l'*anti-conformisme* – aurait voulu porter l'*avant-garde*³²². C'est précisément dans cette logique, où l'artiste devient un *pionnier*, que l'innovation, l'*expérimentation*, la position avancée, et même l'insoumission aux exigences commerciales, se trouvent en des relations nullement conflictuelles avec le système hégémonique. S'orienter vers cette position-là faisait preuve d'une mentalité « bourgeoise » *conforme*, au sens où le cinéma d'*avant-garde* ne prétendait qu'à occuper une branche spécifique de la production – et du marché – hégémonique, et nullement son dépassement. Selon Hagener, en somme, celle du cinéma d'*avant-garde* fut une production *différente mais fonctionnelle* – propre à la « différenciation fonctionnelle » – au système.

Mais l'ambiguïté de la position de Hagener dérive, peut-être, non seulement de l'apparente indépendance des phénomènes décrit ci-dessus, mais aussi parce qu'il ne suit pas Benjamin jusqu'au bout : selon la théorie marxiste, en fait, il ne suffit guère d'établir des rapports *différents* entre les producteurs – les travailleurs – et les moyens de production : il

320 Cf. *supra*.

321 M. Hagener, *op. cit.*, p. 41.

322 « It is via the transitional space of "commercial cinema" as described by Dulac, in some sense congruent with commercial art cinema, that innovation seeped into the mainstream. When conceived as a cyclical model, the avant-garde would lead the way with experiments – some of which were subsequently accepted in commercial art cinema of which only some in turn would enter the mainstream » ; *ibid.*, p. 52.

faut que les producteurs prennent *possession* de ces moyens ; autrement, ils resteront, non seulement dépendants, mais *asservis* aux intérêts de la classe dominante³²³ ; avec la similitude du maître et de l'esclave, Hagener semble s'en apercevoir, mais ne résout pas la contradiction. Encore une fois, l'« art d'avant-garde » – et sa conception – semble échouer dans sa volonté *révolutionnaire* à cause d'un manque de *détermination*.

Ayant constaté l'échec de l'*avant-garde* dans sa tentative de *révolutionner* la « société bourgeoise » – la polémique se limitant, trop souvent, au seul champ rhétorique –, et l'ayant condamnée à une activité *institutionnalisée* et au jeu de l'innovation technico-formelle – proche des pratiques de la réclame et de la mode³²⁴ –, Hagener peut ainsi concevoir que l'industrie puisse, parfois, devancer les artistes, lesquels se retrouveraient, alors, à l'« *arrière-garde* »³²⁵.

La – pseudo ? – *avant-garde* court donc sans cesse pour ne jamais se retrouver « obsolète et datée », devant esquiver, en même temps, l'obscurité et l'ésotérisme³²⁶ ; car, affirme Hagener, les *avant-gardistes* auraient accepté de travailler à l'intérieur du système industriel-commercial et d'exploiter les nouveaux *media*, pour atteindre et guider les masses³²⁷. Une nouvelle contradiction émerge, pourtant : comme nous l'avons déjà souligné, Hagener avait soutenu que la tendance *institutionnalisante* fut un mouvement programmatiquement *élitiste*, qui s'adressait à la bourgeoisie et aux intellectuels, qui avait poussé le cinéma de salles populaires aux lieux de la *haute* culture, et qui, en tant que « laboratoire », ne cherchait nullement à agiter les masses. Ce fut l'autre *tendance* du cinéma d'*avant-garde*, celle des Amis de Spartacus, du Volksfilmverband, de la London's Workers Film Society, qui avait cherché à exploiter les nouveaux *media*, pour se rapprocher des

323 Dans son bref texte *L'auteur comme producteur* – qui est à la base des positions de Hagener –, transcription d'un exposé prononcé à l'Institut pour l'étude du Fascisme, à Paris, en 1934, Benjamin semble lui aussi se contenter d'une *détermination peu exigeante* en ce qui concerne la position du producteur face à ses moyens, notamment dans les pages où il établit une opposition entre « approvisionnement » et « transformation » des moyens de production. Cependant, outre les quelques allusions dont le texte est parsemé, dans les dernières lignes il affirme clairement que l'une des « tâches » de l'auteur qui s'est mis au service du prolétariat serait de « faire progresser la *socialisation* des moyens de production » : ce qui pointe directement vers la question de leur *possession*. Cf. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], in Id., *Essais sur Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 107-128 [nous soulignons].

324 « [...] avant-garde art, advertising and fashion always had close ties and continue to attract each other » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 65.

325 Cf. *ibid.*, p. 42.

326 Cf. *ibid.*, p. 13-14.

327 « [...] the avant-garde [...] needed the mainstream as an opposition to distinguish itself from, but also as a mass movement to follow. To claim a position ahead of the majority only makes sense if someone was there to follow (at least potentially) » ; *ibid.*, p. 13.

travailleurs et les éduquer – et ce n'est pas un hasard si au sein de cette tendance la question de la compréhensibilité des œuvres devint centrale –, et, d'une manière plus radicale, la Prometheus et le cinéma soviétique, qui, dans des contextes différents, avaient posée comme centrale la question de la *possession* des moyens de production. En ce sens, Willi Münzenberg³²⁸ témoigne de ce que le cinéma soviétique représentait pour le mouvement ouvrier révolutionnaire occidental :

L'industrie cinématographique européenne et américaine est fermement dans les mains de petits trusts cinématographiques extrêmement clos, lesquels dépendent en grande partie de grands groupes bancaires et sont directement asservis à la propagande nationaliste bourgeoise, ou bien produisent-ils des films « à sensation », kitsch et sans valeur [...].

[...]. La classe ouvrière a pu lutter plus facilement contre la presse bourgeoise, au moyen de sa propre presse, car faire un journal est relativement plus simple et demande des frais mineurs. Il est beaucoup plus difficile et presque impossible de produire des films anti-bourgeois et anti-capitalistes dans les pays capitalistes, car pour un bon film – et ceux-ci seuls doivent être pris en considération pour obtenir un réel effet de masse – il faut des sommes tellement élevées que nulle organisation ouvrière peut mettre à disposition de tels moyens. [...].

La lutte contre le cinéma kitsch bourgeois anti-prolétaire, conduite avec un cinéma prolétarien, serait tout à fait impraticable si le problème de la production ne se présentât, soudainement, sous une lumière nouvelle, à la suite de la victoire de la révolution prolétaire en Union Soviétique, et si la naissance de l'État soviétique n'eût pas rendu possible la production de films prolétariens révolutionnaires. En Union Soviétique l'industrie cinématographique a été entièrement nationalisée et elle a été mise au service de la propagande et de l'information communiste.³²⁹

I.3.7. Conclusions

En conclusion, l'étude de Hagener résulte certainement féconde, mais ses thèses nous apparaissent fort ambiguës, sinon contradictoires. Féconde, car Hagener sort du schéma conceptuel de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme relativiste*, où, dans son opposition – fût elle contre l'art poncif et massifié et/ou contre les « configurations symboliques » hégémoniques –, l'œuvre était considérée comme un fait *individuel* appartenant à une sphère *autonome*, et, éventuellement dans un second moment, comme faisant partie d'un groupe ou d'un système – moins encore de la *totalité* sociale – ; selon la

328 Münzenberg, fondateur de la Prometheus, publia, en 1925, le texte *Erobert den Film ! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*, où, « l'accent a été placé sur la conquête du cinéma, en tant qu'appropriation des moyens de production et non comme organisation de la sphère de réception », ce qui, comme le souligne Toni Stooss, « marque un tournant décisif dans l'histoire du cinéma à l'intérieur du mouvement ouvrier révolutionnaire » ; Toni Stooss, « Introduzione » in L. Quaresima (dir.), *op. cit.*, p. 4 [nous traduisons].

329 *Ibid.*, p. 167-168 [nous traduisons].

perspective de Hagener, en revanche, l'« offensive » de l'*avant-garde* doit, tout de suite, être conçue comme *collective*. Cela, en raison de sa tentative d'intégrer le travail de l'artiste à celui de n'importe quelle autre *production* ; autrement dit, il rallie la lutte de l'« art d'avant-garde » à celle des autres travailleurs, sur le terrain des moyens de production, en relation directe, donc, avec les champs économiques et politiques. D'autre part, cependant, nous avons l'impression que, dans cette démarche, Hagener laisse peut-être trop en arrière-plan l'aspect *poético-esthétique* des œuvres³³⁰ ; où, en plus, les caractères poético-esthétiques du cinéma d'*avant-garde* semblent échapper à toute précise détermination – sans compter que certains parmi ces caractères reconnus par Hagener, semblent fort discutables³³¹ –, et s'éparpiller en une multiplicité, trop variée, de possibilités incompatibles³³².

Le caractère le plus fécond de l'étude de Hagener nous paraît consister en ceci, alors³³³ : elle semble montrer que dès qu'on essaie d'élargir le concept unificateur d'« art d'avant-garde », en tant qu'ensemble *révolutionnaire* de phénomènes, du plan esthétique-formel et symbolique, à celui de la praxis sociale – où l'opposition à la « société bourgeoise » devient plus radicale et *totale* –, cette *unité* se révèle comme un mythe et une mystification, une simple construction idéologique et rhétorique – aménagée par l'historiographie « bourgeoise » ? –, s'écroulant devant l'évidence des « données ». Ce cinéma, que toute une tradition a considéré d'*avant-garde*, semble s'estomper – même au niveau des intentions – contre des concepts d'*opposition*, *critique* et *révolution*, plus radicaux et compréhensifs – en l'occurrence, dérivés des thèses de Benjamin et Bürger. La seule *tendance* qui semble résister à cette nouvelle confrontation reste celle qui, soit – le cinéma soviétique – vient de là où les conditions de production ont déjà été transformées, soit – les associations cinéphiles de travailleurs et le cinéma « prolétarien » et agit-prop – met en place une « offensive » où les différents *media* sont conçus comme *instruments* de propagande au service d'une ouverte lutte politique – les œuvres de cette dernière sous-

330 Il déclare : « When I examine the activities of the avant-garde I am not primarily interested in the aesthetic style of their films or the underlying philosophy » ; M. Hagener, *op. cit.*, p. 32.

331 Cf. *supra*.

332 Par exemple, Hagener établit une « distinction » entre une avant-garde « expressionniste » et une autre « constructiviste », où les différences sont tellement structurelles qu'il nous semble impossible de ne pas les séparer : l'une – dont le Surréalisme aussi aurait fait partie – tendant à *subjectiviser* l'expérience, par l'expression d'une intériorité « pré-rationnelle », selon l'« idéal romantique », à travers des techniques individualistes et artisanales ; l'autre, strictement liée aux nouvelles technologies et modes de productions, selon le modèle de l'artiste-ingénieur et d'une rationalisation de la production artistique ; cf. M. Hagener, *op. cit.*, p. 61-67.

333 La vérité des affirmations qui suivent tient aux recherches de Hagener ; à ce moment, donc, pour nous elle est purement hypothétique.

tendance ne sont même pas considérée comme appartenant à la sphère de l'art, fait qui devrait être l'assurance de son étrangeté par rapport à l'*institution art*, et, donc, de la possibilité de sa nature *avant-gardiste*. Ainsi, les manifestations les plus conséquentes du cinéma soviétique, le plus souvent nivelées et rassemblées par l'*esthétisme* à l'*avant-garde* occidentale, pourraient nous fournir une clef pour mieux comprendre et critiquer le concept même d'« art d'avant-garde », ainsi que celui d'« Art », non seulement parce qu'elles se posèrent *programmatically* en opposition à l'*avant-garde* occidentale, mais surtout parce que, œuvrant « dans un contexte fort différent »³³⁴, les « producteurs » ne sont plus en lutte contre un organe qui protège la « société bourgeoise », mais travaillent au service d'un État qui, *ayant déjà obtenu la possession des moyens de production – pour les mettre au service des travailleurs –*, est, *lui-même*, censé préparer son propre *dépassement dialectique*.

En somme, considérée dans la « totalité » de la vie des rapports sociaux – et non à l'intérieur d'une sphère prétendue comme autonome –, cette *tendance* occidentale que la tradition polémique et historiographique a appelé l'*avant-garde* apparaît comme *neutralisée* dans son éventuelle charge révolutionnaire, et *phagocytée* et *asservie* par l'industrie et l'État³³⁵ : selon les conclusions de Hagner, au niveau des moyens de production, elle aurait travaillé comme un « département de *Recherche et Développement* » pour la grande industrie ; au niveau de l'*institution art*, elle aurait travaillé pour que le cinéma aussi y fût assujetti.

La définition d'*avant-garde* proposée par Hagner montre la même *insuffisance de détermination* que nous avons repérée chez l'*anti-conformisme relativiste*, où, toutefois, l'accent tombe sur les sphères économique-institutionnelles³³⁶. Le capitalisme, le système économique qui est à la base de la « société bourgeoise » et de la « différenciation fonctionnelle », ne craignant pas les – même grands – changements dans les processus de production, et l'État bourgeois n'ayant jamais arrêté de transformer ses institutions, ils ont besoin, *dans une certaine mesure*, de ces changements et transformations, et ils les

334 *Ibid.*, p.166.

335 Hagner rappelle, par exemple, que l'industrie allemande avait compris qu'elle pouvait utiliser l'étiquette « cinéma expressionniste », non seulement pour de fins commerciaux – elle se vendait bien, aussi à l'étranger –, mais encore pour promouvoir un cinéma éminemment *national* – c'est-à-dire, pour des finalités *nationalistes* – ; une instrumentalisation similaire fut donnée au film *Melodie der Welt* de Ruttmann ; cf. *ibid.*, p. 69, 231. Tout en rappelant, toutefois, que « [...] the state had heeded the call of the avant-garde that Ruttmann and others had uttered, but it [...] only devoured those parts of the avant-garde that it considered useful and left the rest decay » ; *ibid.*, p. 110.

336 Rappelons, cependant, que chez l'*anti-conformisme* aussi cet aspect était présent, dans des formes plus ou moins superficielles, selon les auteurs.

promeuvent et soutiennent : que l'on pense au développement sans précédent de la mécanisation du travail – industriel et agricole –, mais aussi aux coups subis par l'emploi dans l'économie rurale, ou encore aux différentes formes d'organisation des gouvernements qui se sont relayées au long des deux derniers siècles. Si le dépassement de la « société bourgeoise » est posé comme l'objectif essentiel de l'« art d'avant-garde », il faut alors *déterminer quelles* transformations – idéologiques et esthétiques, mais aussi productives et institutionnelles – sont censées être véritablement *critiques* et incompatibles avec les transformations dont cette société-là a besoin.

Nous insistons sur la question de l'*insuffisance de détermination*, car, en ce qui concerne la position face aux moyens de production et au rapport art/vie, les critères de *différenciation* et *altérité*, d'un côté, et de *réintégration* – en tant que *dépassement dialectique* –, de l'autre, ne semblent pas exclure, cette fois non plus, l'expérience du cinéma nazi³³⁷ ; ici, notamment à travers l'asservissement des nouveaux *media* à la propagande d'État, la *réintégration* de l'art dans la praxis sociale était, en fait, sans doute assurée. En ce sens, rien ne peut empêcher de mettre sur le même niveau « les œuvres des années 1930 d'Ivens, l'école de Grierson, les réalisateurs du New Deal, *mais aussi* Leni Riefenstahl »³³⁸. Ici Hagener aboutit à ce genre de confusions – auxquelles l'*anti-conformisme* risque, lui aussi, de parvenir par d'autres voies –, caractéristiques de la critique bourgeoise *institutionnalisante*, laquelle, par manque de *détermination*, nivelle les phénomènes les plus disparates ; ainsi, suivant Iris Barry – « one of the hidden protagonists in the transfiguration of the avant-garde movement into filmmaking in the service of the nation-state and the archive-historicist impulse »³³⁹ –, rien que par la « participation » plus intense qu'ils entraîneraient chez le spectateur, Riefenstahl et les *avant-gardistes* sont alignés³⁴⁰. Mais on

337 Déjà Antonio Labriola observait combien une conception non suffisamment déterminée du dépassement des modalités bourgeoises de production s'exposât aux dangers du « *socialisme d'État* » : « Il vaut mieux employer l'expression *socialisation démocratique des moyens de production* que *propriété collective*, parce que celle-ci implique une certaine erreur théorique en ce que, d'abord, elle met à la place du fait réel économique son exposant juridique et de plus, parce que, dans l'esprit de plus d'un, elle se confond avec l'augmentation des monopoles, avec l'étatisation croissante des services publics, et avec toutes les autres fantasmagories du *socialisme d'État toujours renaissant*, dont tout l'effet est d'augmenter les moyens économiques d'oppression dans les mains de la classe des oppresseurs » ; Antonio Labriola, *En mémoire du Manifeste du Parti Communiste* [1895], in Id., *Essais sur la conception matérialiste de l'histoire*, trad. A. Bonnet, Paris, Giard & Brière, 1902, p. 12n.

338 M. Hagener, *op. cit.*, p. 61 [nous soulignons].

339 *Ibid.*, p. 112.

340 « Barry not only makes the connection between the Griersonian school and filmmaking in Nazi Germany in terms of support mechanisms, but also stylistically. The participatory dimension of the state-sponsored cinema of the 1930s could also be an avant-garde legacy as the destruction of barriers between film and spectator, between producer and consumer had been high on the agenda of the alternative movements of the previous decade. That this participation of the spectator in the events on the screen would take such a turn as in the case of Riefenstahl was

ne se demande point si cette « participation » poursuivît des finalités différentes. D'ailleurs, la thèse selon laquelle dans le cinéma commercial la « participation » des spectateurs serait exclue ou réduite, nous paraît fort discutable ; il nous semble que si « barrière » il y a eu entre « producteur » et spectateur dans le cinéma commercial, elle ne s'éleva pas sur le terrain de la « participation »³⁴¹. Ainsi, c'est le concept même de *dépassement dialectique* de l'art dans la vie qui mérite d'être rediscuté et précisé : il nous semble que dans la société bourgeoise l'art n'a jamais été détaché de la vie sociale ; tout au contraire, notre hypothèse est qu'elle y aurait joué un rôle de grande importance.

D'ailleurs, il serait naïf de croire que l'*instrumentalisation* du cinéma en tant que *medium* de propagande et, en tout cas, de la praxis politique, ait été l'exclusivité des régimes dits « totalitaires ». Hagener lui-même observe qu'avec le New Deal, le gouvernement étasunien avait mis à son service plusieurs « artistes » et avait donné au cinéma des objectifs de persuasion politique. Mais il serait tout aussi naïf de croire encore que le cinéma joue un rôle politique seulement quand ces objectifs se font plus extérieurs et visibles – par le traitement de thèmes explicitement sociaux, par exemples – : rien qu'en étant un "simple" divertissement ou une source de *compensation* – autant pour les intellectuels que pour les masses –, l'art – d'autant plus s'il a une diffusion de masse – joue *déjà* un rôle *politique* qu'il ne faut pas négliger. D'ailleurs, tout l'appareillage de soutien et publicité des œuvres filmiques – le *Medienverbund* dont parle Hagener – ne fut certainement pas une innovation de l'*avant-garde* : que l'on pense aux revues, essais, conférences, etc., ou au phénomène des « premières » déjà largement exploitées par la production commerciale hégémonique³⁴². Bref, nous revenons à la question de l'*autonomie* et de l'*autotélie* de l'art, concepts qui, ainsi formulés, supposent la possibilité de faits existants en dehors – au-delà – des rapports sociaux. À la limite, on pourrait soutenir que les réalisateurs qui se sont réclamés de ces

certainly not foreseeable by the avant-garde activists » ; *ibid.*. Sur le nivellement entre *avant-garde* et cinéma d'État, cf. p. 66-67, aussi.

341 Hagener lui-même l'admet quand il écrit : « The move to Socialist Realism also meant a return to *commercial* and *populist* forms of filmmaking in which *audience identification* was becoming increasingly important, replacing issues such as medium specificity and abstraction » ; *ibid.*, p. 58 [nous soulignons].

342 Adorno et Eisler ont écrit à propos de l'importante « transition » vers la production hautement rationalisée de la grande industrie : « elle daterait pour l'essentiel du début des années vingt, autrement dit de l'époque où l'on appliqua systématiquement au cinéma, pour le rendre apte à la vie de société, le concept de "première" ; de l'époque où l'on lança le prétentieux "film à grand spectacle" avec tout l'appareil de la publicité nationale et internationale. À cela devait correspondre sur le plan musical l'introduction de l'orchestre de cinéma symphonique, qui remplaça l'ensemble de salon trop insignifiant et seulement digne des salles de café » ; Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Musique de cinéma* [1969], trad. Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972, p. 60-61. On voit bien que la production bourgeoise ne craint nullement les grandes transformations des modalités de production.

réintégration et politisation de l'art, par-là préconisait un *nouveau* rôle social de l'art, un rôle différent par rapport à celui *déjà* existant. En somme, tout comme ceux d'*autonomie* et *autotélie*, les concepts de *politisation* et *(ré)intégration – dépassement dialectique* – de l'art restent ambigus et, en tout cas, nous les tenons pour l'instant comme *relatifs* et, donc, à *déterminer*³⁴³. Encore une fois, il nous semble que toutes ces ambiguïtés et cette *insuffisance de détermination* soient la conséquence de l'accueil *acritique* ou *apodictique* de certaines positions de la tradition polémique et historiographique de la dite « avant-garde »³⁴⁴ ; la liquidation – ou presque – de ce moment fondamental pour l'histoire de l'art d'avant-garde qui fut la proposition des saint-simoniens ; la considération de la société bourgeoise – et notamment de sa phase de *formation* – comme d'une société *achevée* et/ou *statique*, et animée par les valeurs du *traditionalisme*.

À l'étude de Hagener semble manquer cette conscience historique qui pouvait découler seulement d'une reconstruction de l'histoire de l'« art d'avant-garde » et « moderne » ; cette reconstruction que Bürger pourtant avait réclamée comme « nécessaire »³⁴⁵, et qui l'avait poussé à définir l'« art d'avant-garde » en tant que réaction à l'*institutionnalisation* de l'art, c'est-à-dire en tant que réaction à l'affirmation de l'*esthétisme*, qui suppose l'*autonomie* de l'art. La théorie de Bürger assignait, donc, à l'« art d'avant-garde » une position et une activité diamétralement opposée à celles assignées par Brenez, qui en avait posé l'*autonomie* comme caractère essentiel ; mais, ne suivant pas jusqu'au bout la théorie de Bürger – ni celle de Benjamin, ni les résultats de ses propres « données » –, Hagener parvient à des conclusions ambiguës, sinon contradictoires, qui lui empêchent de formuler une critique valide et, donc, une théorie alternative à l'*anti-conformisme*. Or, il nous semble que la troisième posture concernant le cinéma d'avant-garde, proposée par François Albera, *dépasse* une grande partie de ces ambiguïtés et contradictions dont les théories de Hagener et de l'*anti-conformisme* demandent la résolution.

343 Il est évident que si les critères de définition de l'*art d'avant-garde*, et leur application au cinéma, résultent discutables, *a fortiori*, il en sera autant pour les délimitations chronologiques.

344 Cela devient évident lorsque l'*auto-définition* de l'*avant-garde* est élevée, par Hagener, au rang de sa *définition* : « *By definition*, the avant-garde must be constantly in motion and changing shape in order to discover new spaces [...] », *ibid.*, p. 43 [nous soulignons].

345 « Pour comprendre les conditions de possibilité de l'autocritique du sous-système art [c'est-à-dire de l'art d'avant-garde], il est nécessaire d'en construire l'histoire » ; P. Bürger, *op. cit.*, p. 39.

I.4. Chapitre 4

Albera, ou à la recherche des racines historico-sociales de l'art d'avant-garde

I.4.1. La théorie d'Albera : critique

I.4.1a. Les prémisses d'un refus

La théorie de François Albera, exposée dans son ouvrage *L'avant-garde au cinéma* (2004)³⁴⁶, se développe en deux gestes fondamentaux : l'un *critique*, où il prend position contre l'*esthétisme*, mais aussi contre l'*anti-conformisme*³⁴⁷ et toute cette tradition polémique et historiographique – engendrée par les « ciné-artistes » eux-mêmes³⁴⁸ – qui, comme nos hypothèses et l'étude de Hagener le suggèrent, aurait réduit la force critique de l'« art d'avant-garde » à la simple sphère rhétorique ; le second geste d'Albera est une *reconstruction historiographique* du concept d'« art d'avant-garde ».

En premier lieu, donc, Albera refuse d'accepter et de réemployer d'une manière apodictique et acritique la conception de *cinéma d'avant-garde* telle que cette tradition-là l'a proposée, et qui se trouve aujourd'hui *institutionnalisée*, sinon *imposée* : selon Albera, l'accueil de cette conception a entraîné des conséquences trop lourdes pour qu'on n'en fasse pas un réexamen, car cette conception tend à *réduire* le cinéma d'avant-garde à « une école, un genre, voire un style »³⁴⁹, et, donc, à des simples problèmes de « périodisations et de caractérisations en termes de courants et de tendances qu'on a numérotés »³⁵⁰ ; en deuxième lieu, elle permet l'*élargissement* de l'éventail du cinéma d'avant-garde, sans limites chronologiques – jusqu'au cinéma « primitif » –, ni géographiques³⁵¹ ; en troisième lieu, elle

346 François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, A. Colin, 2005 [précédemment publié en italien : Id., *Avanguardia*, Milano, Il Castoro, 2004].

347 Il faut cependant souligner qu'Albera n'établit pas une claire distinction entre la conception *esthétiste* – qu'il appellera « *stylistique* » – et celle qui prétendit à l'indépendance du cinéma commercial.

348 Albera voit bien que cette tradition naît de la polémique qui eut lieu dans les années 1920 : « C'est dès les années vingt que la notion connaît cet usage extensif, tant laudatif que péjoratif » ; *ibid.*, p. 1.

349 *Ibid.*.

350 « La question de "l'avant-garde" est, en histoire et en esthétique du cinéma, à la fois abondamment traitée et négligée. On a très tôt considéré qu'il y avait un cinéma d'avant-garde et que les problèmes à résoudre étaient de périodisations et de caractérisations en termes de courants et de tendances qu'on a numérotés » ; *ibid.*.

351 « Puis on a dressé des panoramas de plus en plus vastes et détaillés de "l'avant-garde dans le monde" (Japon, Etats-Unis, Catalogne...), en reculant régulièrement son origine pour la faire se confondre avec l'émergence même du cinématographe » ; *ibid.*.

invite à identifier l'avant-garde avec l'« "essence" du cinéma », et, donc, à *séparer* les prétendues œuvres d'avant-garde dans « une "autre histoire" du cinéma, la vraie » – Albera mentionne Noguez, notamment³⁵².

Or, remettre en question une conception, c'est bien douter des *déterminations* qui la constituent : si cette conception-là a pu *réduire* et *élargir* à la fois le cinéma d'avant-garde, c'est parce qu'elle se fonde sur les *qualités* d'« "expérimental", voir tout simplement "non-conformiste" ou "à contre-courant", "en marge" quand il ne marque pas la seule nouveauté »³⁵³. Seulement à partir de ces critères, souligne Albera, l'on peut alors appliquer le concept d'« avant-garde » à toute – ou presque – époque et pays. Mais, « ainsi », ce concept « acquiert [...] une signification anhistorique »³⁵⁴, affirme-t-il. Or, s'il est vrai que la *réduction* aux critères de l'*esthétisme* ou de l'*anti-conformisme relativiste* produit un *élargissement* géographique et chronologique suspect, nous avons déjà souligné qu'en dépit des apparences cette opération est doublement historique, car, d'un côté, on y applique rétrospectivement une idéologie *moderne* – sinon *moderniste* –, et donc, historiquement déterminée – autrement dit, on ne *dés-historise* pas, on *modernise* – ; de l'autre côté, les tenants de ces deux conceptions se trouvent obligés de ré-situer les œuvres dans une certaine conjoncture, où les « pionniers » et les « avant-courriers »³⁵⁵, les marginaux et les non-conformistes, soient distinguables des artistes *poncifs* et *asservis*. C'est pourquoi on ne peut pas soutenir non plus que l'*esthétisme* ou l'*anti-conformisme* exigent comme « condition », « d'*ignorer* la production standard dominante »³⁵⁶ : la reconnaissance d'un cinéma « autre », ne peut s'établir, justement, que *par rapport* à la « production standard dominante »³⁵⁷.

352 *Ibid.*.

353 Cette conception, affirme Albera, « désigne tout ce qui est "nouveau" et qui, généralement, n'a qu'une existence éphémère [...] » ; *ibid.*.

354 *Ibid.*.

355 *Ibid.*, p. 2.

356 *Ibid.*, p. 1 [nous soulignons].

357 Ce qui, depuis deux perspectives divergentes, avait été reconnu aussi bien par Hagener que par Noguez.

I.4.1b. Art d'avant-garde et modernisme

On entrevoit, là, la non-identité entre *modernisme* et *avant-garde* qu'Albera va établir ; en effet, selon lui, « au plan de l'esthétique », un « *modernisme de fait* » serait propre au cinéma ; ce qui nous imposerait

de distinguer « avant-garde » de modernité, moderne, modernisme, innovation ou expérimentation avec lesquels cette notion est souvent confondue en histoire et en critique de l'art comme du cinéma. S'il est vrai que le cinéma naît moderne, l'avant-garde ne peut, comme l'autorise une définition « faible » en histoire de l'art, n'être que l'exacerbation des valeurs modernistes telles qu'on les a formalisées à partir de Clement Greenberg : autonomie de l'œuvre d'art, déliaison de toute tâche représentative et autoréflexivité.³⁵⁸

D'ailleurs, ces trois « valeurs » propres au *modernisme* – autonomie, autotélie et non-représentativité de l'œuvre d'art –, héritées, par le cinéma, de la critique et de l'histoire de l'art, et résolument défendues par les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, sont, soutient Albera, immédiatement mis en cause par la « nature » même du cinéma³⁵⁹ : en tant que « médium », parce que le cinéma « est lié à la reproduction et il est pluricodique » ; en tant que « média », parce qu'il « est industriel et a une destination de masse »³⁶⁰. Ces spécificités, d'ailleurs, empêchent aussi d'« *appliquer* » acritiquement au domaine du cinéma le concept d'« avant-garde » tel qu'il avait été élaboré au sein « des autres arts »³⁶¹. En somme, selon Albera, c'est justement parce que le cinéma est un *medium sui generis* et *moderne* par « nature », que la question de l'« avant-garde au cinéma » demande, d'un côté, la distinction entre *modernisme* et *avant-garde*, de l'autre, une reconstruction historico-critique du concept d'« art d'avant-garde » ; un concept que le cinéma ne peut pas hériter *tel quel* il a été formulé dans le domaine des autres arts.

358 *Ibid.* ; cf. *ibid.*, p. 25. À notre avis, l'implication *moderne* => *modernisme* n'est pas aussi immédiate que ce passage le laisse entendre ; Albera lui-même, quand devra s'occuper de préciser la notion de *modernisme* au cinéma, affirmera que celui-ci se différencie de l'*avant-garde* en tant qu'il insère d'objets, de décors, de maquillages typiques des arts décoratifs – cf. *ibid.*, p. 47. Or, il est évident que, d'un côté, non tout le cinéma s'est servi de ces objets et décors ; de l'autre côté, que non tout le cinéma défend les valeurs *modernistes* établis par Greenberg ; en somme, à notre avis, ce n'est pas sur ces bases qu'une distinction entre *avant-garde* et *modernisme* s'impose.

359 Albera aboutit à ce paradoxe : d'un côté, un « modernisme de fait » est propre au cinéma ; de l'autre, par sa « nature », il est étranger aux « valeurs » modernistes.

360 *Ibid.*, p. 2. Nous éviterons cette distinction entre « médium » et « média », qui nous paraît, non seulement philologiquement arbitraire, mais aussi moins clarificatrice qu'équivoque ; nous entendrons toujours la parole *medium* – *media*, au pluriel – au sens de *terme qui met en relation deux ou plusieurs autres termes*.

361 *Ibid.*, p. 2.

I.4.1c. Art d'avant-garde et « avant-gardisme »

Albera remarque le caractère *obsolète* de ces conceptions désormais *institutionnalisées* : en premier lieu, celle qui définit l'avant-garde comme une production expérimentaliste et anti-conformiste, serait une conception « faible »³⁶² ; une définition qui, en plus, suite à l'« appropriation des stratégies de rupture dans le fonctionnement même de l'institution publique et du marché », serait devenue « exténuée », et même « bénigne »³⁶³ : l'*anti-conformisme* a été « sécularis[é] »³⁶⁴, neutralisé, phagocyté, absorbé, par le *système*. C'est pourquoi Albera rabaisse cette conception à une théorie de l'« avant-gardisme »³⁶⁵. D'une manière similaire à Hagener, Albera aussi soutient que les courants expérimentalistes et anti-conformistes ont travaillé à l'intérieur et au service du système productif et culturel hégémonique :

Les « éclaireurs » regagnent la troupe, les expériences profitent à tous, ramenées au rang de procédés déliés de toute entreprise de remise en cause du cinéma et de sa signification sociale.³⁶⁶

En plus, Albera souligne la superficialité d'un *anti-conformisme* qui contenait déjà, en soi, le ferment d'une « harmonie » entre ses propres ambitions et les exigences de l'industrie et de la culture hégémoniques³⁶⁷. Ce n'est pas seulement le « courant » des cinéastes de laboratoire, ce courant qui trouve un terrain particulièrement fertile en Allemagne et aux États-Unis, où l'on « fera passer l'avant-garde [...] sous l'étiquette de cinéma "expérimental" »³⁶⁸, mais aussi celui des Canudo, Delluc, Gance, Dulac, L'Herbier, Epstein ; un courant qui travaille, également, dans une « perspective de légitimation » et « de reconnaissance »³⁶⁹ :

L'autre courant est celui des cinéastes qui, *au sein du système de production*, promeuvent leurs idées esthétiques dans l'esprit du modernisme.³⁷⁰

Le discours appelant à l'avènement d'une nouvelle génération reconnaissant la nature artistique du cinéma se fait combatif et tourne autour de l'idée d'avant-garde. [...] Émile Vuillermoz [...] dit la nécessité d'une « avant-garde », de « castes, écoles, cénacles, groupements rivaux, de[s] schismes esthétiques et de[s] petites chapelles ». Il faut de « ces troupes de choc,

362 Cf. *ibid.*, p. 2, 93.

363 *Ibid.*, p. 3-4.

364 *Ibid.*, p. 8, 97.

365 *Ibid.*, p. 8, 93.

366 *Ibid.*, p. 8.

367 *Ibid.*.

368 *Ibid.*, p. 8, 83. Albera fait notamment référence à Richter ; et précise, confirmant la thèse de Hagener : « En Allemagne [...] cette "avant-garde" trouve, plus vite qu'en France, un accueil favorable de la part de l'industrie du cinéma qui lui accorde une place » ; *ibid.*, p. 84.

369 Cf. *ibid.*, p. 82-83.

370 *Ibid.*, p. 81 [nous soulignons].

généralement sacrifiées, qui emportent d'assaut des positions redoutables que des unités territoriales viendront le lendemain organiser méthodiquement et élargir ». On voit que ce vocabulaire offensif, cet appel aux doctrines qui caractérisent, en effet, les mouvements d'avant-garde, sont ici envisagés dans la perspective strictement « militaire ». Ce sont, en somme, des éclaireurs qui reconnaissent le terrain et retournent vers le gros de la troupe pour l'inciter à aller de l'avant. Cette acception du mot situe le phénomène à *l'intérieur* du champ autonome du cinéma en y distinguant une production et un public d'élite [...].³⁷¹

Il s'agit, donc, d'un courant qui répond à la demande d'un nouveau public : les intellectuels, la bourgeoisie *cultivée*, l'*élite* de la culture³⁷². Et les salles spécialisées vont dans le même sens : comme Albera le rappelle, le programme des fondateurs du Studio des Ursulines – Laurence Myrge et Armand Tellier – était de « "Recruter [leur] public parmi l'élite des écrivains, des artistes, des intellectuels du quartier latin" »³⁷³.

En plus, selon Albera, cette conception « *stylistique* » et sa conséquente absorption dans le système commercial et industriel, auraient poussé à toutes les proclamations de « fin », « mort » ou « relève » de l'avant-garde³⁷⁴. À notre avis, il n'y a pourtant aucune raison de proclamer la *mort* de l'avant-garde, en s'appuyant sur une conception *stylistique*, car l'innovation technique et formelle est précisément cet aspect que l'industrie et la culture hégémoniques conservent ; ce qui *meurt*, par contre, ce sont la prétention à un réel anti-conformisme et, *a fortiori*, à une réelle force *politiquement subversive* : ces cinéastes *institutionnalisants*, qui travaillèrent « au sein du système de production », aspirant à y être reconnus en tant qu'artistes spécialisés pour un public d'*élite*, en somme, n'ont pas été phagocytés, *neutralisés* ; ils ne sont pas *morts* : ce qu'Albera semble suggérer, c'est que ces cinéastes-là, *en tant qu'avant-garde*, ne sont jamais *nés*. Il aboutit, ainsi, à la conclusion devant laquelle Hagener avait reculé : avec ces courants-là, écrit-il, « on est donc loin des préoccupations des avant-gardes »³⁷⁵, à savoir, loin des préoccupations *politiques* : ce que le concept de « cinéma d'avant-garde » perd, par la *réduction* due à l'expérimentalisme et à l'anti-conformisme, c'est la « remise en cause du cinéma et de sa signification sociale » :

L'une et l'autre [la tendance expérimentaliste et celle anti-conformiste], évidemment, manquent à l'ambition primordiale d'une avant-garde « politique ».³⁷⁶

371 *Ibid.*, p. 83-84.

372 « Les français font concessions au marché et au grand public avec le mélodrame mais ils ne visent qu'à constituer un public d'élite, aristocratique » ; *ibid.*, p. 88.

373 *Ibid.*, p. 84.

374 Cf. *ibid.*, p. 4, 97.

375 *Ibid.*, p. 82.

376 *Ibid.*, p. 84.

I.4.1d. Hypothèses à partir de la théorie gramscienne de l'interrelation idéologie-histoire-politique

Cependant, il n'est nullement évident que l'« art d'avant-garde » *doive* se définir par une ambition « politique » ; la conception la plus répandue en histoire et critique de l'art, celle *esthétiste*, en effet, la refuse. D'ailleurs, en ce qui concerne le cinéma, déjà la dite – improprement, selon la théorie d'Albera – *première avant-garde* manquait cette ambition-là : on pourrait ainsi soupçonner que l'étrangeté à toute subversion politique soit, pour ainsi dire, *connaturelle* au cinéma³⁷⁷. Mais cela ne serait point une étrangeté de toute action *politique* ; autrement, il faudrait admettre que, dans une société, puisse se donner quelque chose d'*apolitique*, d'étranger aux rapports sociaux ; en l'occurrence, il faudrait admettre que, en tant que conception et mode de production, en tant qu'interrelation de théorie et praxis, les courants *institutionnalisants* aient été effectivement séparés des rapports humains, culturels et productifs de la société moderne, ce qui est refusé autant par Albera que par Hagener, que par Brenez. Travailler pour faire entrer le cinéma dans l'*institution art* est déjà modifier les rapports sociaux, est déjà un acte politique ; et, même, (se) refuser toute *ambition* ou toute *effectivité* politiques, cela est déjà prendre une position *politique*. En somme, il nous semble que l'*esthétisme*, tout comme il n'entraîne pas une négation de la dimension *historique*, de même, il n'entraîne aucune négation *politique* : comme toutes autres idéologies et praxis, lui aussi prend, par rapport à l'histoire et à la société, *sa* position.

C'est Gramsci qui, dans sa critique de l'historicisme de Croce et dans sa formulation de la « philosophie de la praxis », avait affirmé d'une manière résolue l'« identité » – nous lui préférons le terme d'*interrelation*³⁷⁸ – entre philosophie – ou idéologie –, histoire et politique³⁷⁹. Il en venait ainsi à la célèbre affirmation : « Tout est politique »³⁸⁰. Dans la mesure où l'idéologie de l'*esthétisme* – autant chez les artistes que chez les critiques et les

377 C'était, selon Deleuze, la thèse de Paul Virilio : « c'est [...] dès le début que l'image-mouvement est liée à l'organisation de guerre, à la propagande d'État, au fascisme ordinaire, historiquement et essentiellement » ; Gilles Deleuze, *L'image-temps*, cit., p. 214.

378 Ici, nous ne pouvons certes pas épuiser cette question qui est d'une complexité et d'une importance extrêmes ; c'est pour cela qu'au terme d'*identité*, fort exigeant et problématique, nous préférons celui d'*interrelation*, bien plus souple.

379 « Cette proposition de Croce sur l'identité de l'histoire et de la philosophie est la plus riche en conséquences critiques : 1) elle est inachevée si elle n'aboutit pas aussi à l'identité de l'histoire et de la politique [...] et, 2) donc aussi à l'identité de la politique et de la philosophie » ; A. Gramsci, *op. cit.*, p. 47.

380 « On arrive également ainsi à l'égalité ou à l'équation entre “philosophie et politique”, entre pensée et action, et donc à une philosophie de la praxis. Tout est politique, même la philosophie ou les philosophes [...], et la seule “philosophie” est l'histoire en acte, c'est-à-dire la vie même » ; A. Gramsci, *Cahiers de prison. Cahiers 6, 7, 8 et 9*, trad. M. Aymard et P. Fulchignoni, Paris, Gallimard, 1983, p. 202.

historiens – se fait histoire, entraînant une praxis déterminée – laquelle dans le cas du cinéma se lie à la production industrielle, aux banques, à la législation, aux institutions, à un public de masse et, donc, à des enjeux commerciaux et de propagande énormes –, dans la mesure où, en somme, elle agit sur les rapports sociaux, cette idéologie prend une effectivité politique.

Si cela est vrai, les conceptions *esthétiste* et *anti-conformiste* du cinéma d'avant-garde, ne peuvent que *prétendre* au refus – affirmé par Albera – de toute « ambition » *politique* : en réalité, alors, il n'y a pas d'*absence* de détermination *politique*, ni dans l'*esthétisme*, ni dans l'*anti-conformisme* – lequel, selon nos thèses, donnait au premier une conscience *politique*, en la fondant sur la liberté subjective de l'individu – : l'indigence de cette détermination ne consiste alors que dans son *effective* opposition à la société, à la culture et aux institutions *bourgeoises*, risquant, nonobstant – sinon *précisément* en raison de – la détermination de leur *critique*, de faire, de ces conceptions-là, l'incarnation des positions bourgeoises ; c'est pourquoi Albera et, d'une manière plus ambiguë, Hagener ont pu observer que la protestation des courants expérimentalistes et *institutionnalisants* aient été phagocytée aussi aisément par la culture et le système de production hégémoniques. Bref, à notre avis, l'*esthétisme* – qu'il le veuille ou pas – et l'*anti-conformisme relativiste* ne *dévalorisent* pas, comme le soutient Albera, les caractères historique et politique du cinéma et de l'art ; ils ne les *délient* pas de l'histoire et de la praxis sociale, au contraire ; mais s'il est vrai qu'ils gardent quand même une détermination politique, ils risquent alors de se mettre au service – indirectement – de la praxis culturelle de la « société bourgeoise ».

D'un côté, alors, difficilement l'on pourra soutenir que l'on puisse « dévaloriser le lien à l'utopie, c'est-à-dire au politique [...], au nom de la liberté de l'individu créateur, de l'intériorité, de la récusation des regroupements d'artistes, etc. » ; car la subjectivité de l'individu et l'œuvre d'art autonome définissent un *ailleurs*, précisément – notamment, par rapport, à la vie quotidienne et au monde³⁸¹. De l'autre côté, il nous semble que l'*esthétisme* et l'*anti-conformisme* innervent la pensée sur le cinéma depuis que la culture hégémonique l'a fait entrer dans le temple de l'« Art », plutôt qu'émerger au moment d'un « effacement ou affaiblissement des exigences collectives »³⁸². Comme l'étude d'Albera lui-même le révèle indirectement, la domination de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* se fait plus intense aux

381 Autrement dit, ici encore, il sera nécessaire de préciser la détermination de l'*utopie* de l'art d'*avant-garde*.

382 F. Albera, *op. cit.*, p. 4.

moments où la domination économique et politique du libéralisme est plus sûre : après les deux guerres mondiales et après 1968 – et notamment dans les années 1980 –³⁸³ ; alors que ces deux conceptions semblent entrer en crise en correspondance des crises économiques et politiques : après 1929 – cela est particulièrement frappant aux États-Unis avec la politique culturelle du New Deal – ; avec le Front Populaire en France ; sous les régimes plus ou moins anti-libéraux d'Italie, Allemagne et URSS. Il semblerait en somme que l'hégémonie de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* aille de pair avec celle du libéralisme capitaliste ; comme si elle appartenait à la politique culturelle de celui-ci. En tant qu'idéologies essentiellement *modernes*, leurs essor et affirmation s'avèrent, en tout cas, avec la progressive prise de pouvoir de la culture, de la part de la bourgeoisie ; ce n'est pas un hasard si, dans le domaine du cinéma, l'*esthétisme* et l'*anti-conformisme* se soient affirmés dans les années autour de la Première Guerre, quand la bourgeoisie et les intellectuels commencèrent à *s'approprier* le cinéma ; c'est sur cette base qu'un « champ cinématographique » – correspondant de l'*institution art* de Bürger – « se constitue progressivement plusieurs années *après* l'apparition du cinématographe »³⁸⁴.

I.4.2. La théorie d'Albera : historiographie

I.4.2a. Le saint-simonisme comme origine politique de l'art d'avant-garde

Maintenant, il s'agit de comprendre pourquoi, d'une part, Albera penche résolument pour une définition *politique* de l'« art d'avant-garde » ; de l'autre, qu'est-ce qu'il entend exactement par l'expression « avant-garde "politique" »³⁸⁵.

Nous avons vu que son premier pas a été de refuser la conception traditionnelle et *institutionnelle* d'« art d'avant-garde » pour deux raisons fondamentales : elle a été absorbée dans la culture hégémonique – dévalorisation de son caractère *politique révolutionnaire* – ; elle permet un élargissement géographique et chronologique presque illimité et, donc, historiquement problématique. Puisqu'Albera sait bien que le cinéma a emprunté la locution

383 Cf. *ibid.*, p. 1, pour ce qui concerne les années 1920 ; à p. 84, Albera écrit qu'« après 1945 » la sous-tendance *auteuriste* « prévaudra en France en particulier chez André Bazin », alors que celle *expérimentaliste* aura émigré aux États-Unis ; enfin, cf. p. 4, pour ce qui concerne l'après '68.

384 Cf. *ibid.*, p. 2.

385 Cf. *ibid.*, p. 84.

« avant-garde » à l'art, il se rend compte qu'il faut remonter aux origines de la « notion » d'« avant-garde », pour en reconnaître les déterminantes historiques et aboutir ainsi à sa véritable compréhension ; c'est pourquoi Albera entreprend un parcours historiographique qu'on pourrait définir comme *généalogique* : « Pour traiter de l'*avant-garde au cinéma* », écrit-il, il faut « aller de l'*avant-garde au cinéma* »³⁸⁶. Pour Albera devient alors centrale cette reconstruction historiographique – ébauchée par Brenez, mais omise par Hagener – que Bürger demandait comme un prérequis indispensable, et sans laquelle le concept d'« art d'avant-garde » risque d'être réemployé seulement sur l'autorité d'une certaine tradition³⁸⁷.

Albera commence, donc, par éviter les deux « écueils » qui *postulent*, d'une manière *apodictique*, le couple *innovation-modernisme* et celui *autonomie-autotélie* comme propres de l'« art d'avant-garde »³⁸⁸ : on ne peut retrouver l'essence politique de l'« art d'avant-garde », soutient Albera, qu'en se débarrassant de ces *postulats* et en acquérant un regard *sociologique* plus profond et riche de relations :

Or la différence entre moderne-modernité-modernisme et avant-garde ne peut être établie qu'à condition de sortir de cette intériorité de l'art et de considérer les *positions* des groupes ou des individus dans la société et dans le sous système social de la culture : par rapport aux institutions, au public, à l'espace social.³⁸⁹

Puis, s'appuyant sur l'étude fondamentale de Donald D. Egbert³⁹⁰, qui avait reporté l'attention sur la conception saint-simoniennes d'art d'avant-garde, Albera peut finalement reconnaître en cette conception-ci un moment-clef : car, si l'origine de la locution « avant-garde » est bien *militaire*, les saint-simoniens l'appliquent à l'*art*, en l'empruntant à la *politique* :

[...] son usage dans le domaine de l'art est corrélatif de l'acception politique du mot. C'est dans le sillage d'une conception du mouvement politique, social, *comme* une avant-garde que peut apparaître le rôle d'avant-garde de l'art. Dans un premier temps, l'art « d'avant-garde » est le héraut, le porte-voix du mouvement, il est à l'avant-garde de la lutte sociale ou à l'avant-garde *de la société*

386 *Ibid.*, p. 2.

387 Ce sera précisément en vertu de cette reconstruction historiographique qu'Albera peut traiter de « surprenant » un titre tel *Le maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle* de Patricia Falguières ; cf. *ibid.*, p. 2.

388 « Le premier écueil à éviter dans l'approche de la question de l'"avant-garde" est la confusion du mot lui-même avec ceux de "nouveau", "innovation", "moderne", "modernité", voire "modernisme". Art *moderne* n'est pas art *d'avant-garde*. Il en va de même au cinéma, et plus encore, car le cinématographe appartenant "par nature" au monde moderne (industrie, technique, foule, vitesse, déplacements) en raison de son caractère technique, peut être dit moderne de part en part » ; *ibid.*, p. 16. « Le second écueil revient à inscrire cet art moderne ou d'avant-garde dans un schéma évolutif de l'art qui va vers son "progrès" : soit "nouveau", soit "pureté", "auto-référentialité", "autonomie". Ces confusions sont rendues possibles par l'approche "interne" de la question. On postule l'autonomie de l'art – ou du film – et on en examine les évolutions ou changements internes, soit : stylistiques » ; *ibid.*, p. 15.

389 *Ibid.*, p. 16.

390 Donald D. Egbert, « The Idea of "Avant-garde" in Art and Politics », in *The American Historical Review*, LXXIII, n. 2, December 1967, p. 339-66.

[...].³⁹¹

Autrement dit, selon la conception saint-simoniennne, l'*art* devait se mettre *au service* d'une cause politique, se charger d'une *utilité* sociale, devenir l'*instrument* d'un « projet politique », notamment, soutient Albera, en tant que *medium* de diffusion d'un contenu doctrinaire³⁹². Si les saint-simoniens attribuent à l'*art* la qualification d'*avant-garde* c'est par l'assomption, de sa part, d'une *position en avant dans la société, vers le public, la masse* ; on pourrait dire que l'*art* assume ainsi une fonction de *propagande* ; par là, un « lien » s'établit entre *art* et *politique*³⁹³. C'est que les saint-simoniens conçoivent l'*art* au service d'un *projet* politique qui prévoit la construction d'une société nouvelle en passant nécessairement par la transformation de la société actuelle : autrement dit, ils insèrent l'*art*, *en tant qu'instrument*, dans un cadre *utopique*³⁹⁴ – dans une perspective de *transformation sociale*, donc, mais non nécessairement *révolutionnaire*³⁹⁵. En somme, bien que « plusieurs artistes adhéreront avec plus ou moins de constance à cette doctrine »³⁹⁶, il s'agit d'une conception élaborée *par les politiques* : outre les saint-simoniens, observe Albera, les fouriéristes et les proudhoniens aussi, c'est-à-dire les autres grandes écoles *socialistes* de l'époque en France³⁹⁷, proposèrent une instrumentalisation similaire de l'*art*³⁹⁸ ; ainsi, selon Albera, cette conception *reste « le fait des politiques »*³⁹⁹. C'est pourquoi – et sur ce point Albera déclare suivre l'essai de Hadjinicolaou « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme » (1978) –, l'*art* étant réduit à une question de propagande de *contenus idéologiques*, « loin d'être novateur dans son domaine propre [...], il peut demeurer fort classique, voire académique »⁴⁰⁰.

391 F. Albera, *op. cit.*, p. 19.

392 *Ibid.*, p. 21. Comme nous le verrons la position des saint-simoniens est, en réalité, plus subtile – mais le fait que les socialistes français réclamaient à haute voix cet engagement ne suggère-t-il pas que l'*art* pouvait déjà être compris comme autonome et/ou autotélique ? Nous reviendrons sur cette question.

393 *Ibid.*.

394 C'est la « foi en un art qui formule, dessine et donne corps à l'utopie politique » ; *ibid.*, p. 20.

395 En effet, le saint-simonisme n'envisageait nullement la révolution politique comme une exigence ; bien au contraire.

396 *Ibid.*, p. 21.

397 Il faut toutefois souligner que notamment chez Fourier et Proudhon le socialisme était coloré d'éléments anarchistes fort importants ; c'est pourquoi certains artistes défendant l'autonomie-télie de l'*art* purent se réclamer de leurs théories.

398 Cf. *ibid.*, p. 22, 32.

399 « Cette fonction prophétique accordée à l'*art* [...] conduit à accorder à l'artiste une "mission" qui le place "en tête de la société". C'est un premier lien établi entre l'*art* et le projet politique, dont il faut tout de suite souligner qu'il est *le fait des politiques* [...] » ; *ibid.*, p. 21.

400 *Ibid.*, p. 20.

I.4.2b. La théorie de l'autonomo-télie de l'art comme organe d'une position politique opposée au socialisme

Selon la reconstruction d'Albera, donc, la première conception de l'art d'avant-garde – celle des saint-simoniens –, refusant programmatiquement l'autonomie et l'autotélie de l'art, posait son instrumentalisation politique en tant que *medium* de propagande comme *condition* de sa qualité d'*avant-garde*. Or, dans les mêmes années, encore en France, une autre conception de l'art s'affirme, qui, en revanche, sera élaborée surtout *par les artistes* :

C'est, pour le dire vite, "l'art pour l'art", doctrine moins formaliste qu'idéaliste, car loin de s'arrêter à la contemplation de la forme pour elle-même, elle en fait le moyen d'accès à une réalité supérieure, la beauté, sur le modèle platonicien.⁴⁰¹

Il s'agit, précisément, de cette théorie de l'art, qui en *postule* l'autonomie et l'autotélie, et qui assume, dans le débat de l'époque, une position *programmatically opposée* à celle des socialistes. Ce fut notamment dans la *Préface* à son roman *Mademoiselle de Maupin* (1834) que Théophile Gautier – celui qu'on considère le champion de la conception autonomo-téliste de l'art –, prit une position ouvertement polémique *contre* les théories dites « utilitaristes » des socialistes français⁴⁰². En effet, si Gautier a exprimé une quelque admiration pour Fourier⁴⁰³, elle concerne moins le contenu de ses doctrines, que l'imagination de ses allégories et utopies : en réalité, Gautier estime Fourier seulement en tant que *poète*, et ses théories en tant que fruits de la fantaisie⁴⁰⁴ ; c'est-à-dire, qu'il se réjouit des écrits de Fourier dans la mesure où il peut les *esthétiser* et en neutraliser le noyau politique *socialiste*.

Nous nous trouvons, donc, face à une opposition entre deux *idéologies*, et, si nous nous tenons à la thèse de l'*interrelation* d'histoire, idéologie et politique, nous nous trouvons aussi face à deux *positions politiques conflictuelles* : celle d'une *socialisation* de l'art, correspondant du *socialisme*, *contre* celle de l'*autonomo-télie* de l'art, correspondant, comme nous allons le voir, de l'*individualisme* et de l'*élitisme*⁴⁰⁵. L'apologie de l'autonomo-télie de

401 *Ibid.*, p. 22.

402 « Théophile Gautier, qui traverse le romantisme et s'érige précisément en thuriféraire de l'Art, est le parangon de cette position » ; *ibid.*, p. 22. C'est surtout parce que le débat y est plus violent et durable qu'Albera privilégie l'étude de la situation française ; cf *ibid.*, p. 7.

403 « Cependant [Gautier] était également proche et admirateur de Charles Fourier et de son anarchisme individualiste » ; *ibid.*, p. 22.

404 Déjà Engels en avait apprécié la veine « satirique » ; cf. Friedrich Engels, *Anti-Dühring. Monsieur E. Dühring bouleverse la science* [1878], trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 297.

405 Cette opposition était déjà claire à l'époque : le texte de Pierre Leroux – formé à l'école des saint-simoniens – *De l'individualisme et du socialisme* en est l'une des manifestations les plus nettes. D'ailleurs, on pourra remarquer que,

l'art, alors, ne serait en réalité qu'une *autre instrumentalisation* ; qu'une mise au service pour d'autres finalités. En effet, comme l'observe Albera :

[...] la répulsion à engager son art au service d'une cause ne signifie pas qu'on ne le crédite pas d'une dimension subversive, y compris au plan social. [...] revendication de liberté artistique (incarnée par les idées romantiques) et de non-conformisme social et politique (inspiré par les idées libérales).⁴⁰⁶

Dans la mesure où l'on croit à l'autonomo-télie de l'art, celui-ci peut devenir affirmation de liberté et de non-conformisme, soustraction à la domination politique, *instrument de subversion*. Et en effet, Albera reconnaît, à la base de cela les mêmes déterminations idéologico-politiques que nous avons repérées chez l'*anti-conformisme relativiste* : d'une part, son origine *romantique*, avec le *mythe* de l'art comme faculté supérieur de l'esprit et exercice de liberté ; de l'autre, celle *libérale* – au sens moderne –, où l'accent est mis sur le non-conformisme individualiste – Rémy de Gourmont, dont nous discuterons brièvement ci-dessous, avait clairement établi un lien entre liberté de l'art, non-conformisme, individualisme et idéalisme⁴⁰⁷.

Mais, très justement, Albera n'*abstrait* pas ces formulations idéologiques de leur contexture historico-sociale : il rappelle que l'idéologie de l'*autonomie* de l'art trouve son origine dans l'instauration de nouveaux rapports sociaux noués à l'essor de la société moderno-libéralo-bourgeoise, et notamment à la « mutation du champ littéraire et artistique » :

L'un des phénomènes sociaux qui affecte le monde artistique au cours du XIXe siècle, est celui de la « prolétarianisation » de ses agents. L'une des facettes de ce phénomène est le développement de la culture de masse, en particulier la presse et la gravure qui multiplient et répandent ce qui était auparavant réservé au petit nombre. Mais l'autre versant est l'afflux des intellectuels issus de la bourgeoisie ou de la petite-bourgeoisie qui ne trouvent pas de place sur le marché littéraire ou artistique aussi aisément que leurs prédécesseurs – moins nombreux – sous l'Ancien-Régime.⁴⁰⁸

Le progrès de la démocratie bourgeoise et du libéralisme, avec l'affirmation d'un libre marché des produits artistiques et des techniques de reproduction des œuvres, crée les conditions pour la « prolétarianisation » des artistes et la massification progressive de la culture

rien qu'en refusant toute collaboration avec les saint-simoniens, les fouriéristes, etc., les autonomo-télistes entraînent déjà, qu'ils le voulussent ou pas, dans le champ des luttes sociales ; ils allaient *servir* une quelque finalité politique, inévitablement. La « tour d'ivoire » dans laquelle les tenants de l'*art pour l'art* auraient voulu se renfermer, se dresse au beau milieu de la cité.

406 F. Albera, *op. cit.*, p. 22.

407 Cf. la « Préface » à Rémy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 7-16.

408 F. Albera, *op. cit.*, p. 25.

et de l'éducation : c'est pour le statut social de l'artiste – mais aussi du public de l'art – un moment-charnière, qui donne pour conséquence le phénomène de la Bohème : l'accroissement du nombre des *libres* artistes ne trouve pas de correspondance immédiate dans celui du public, le bourgeois demeurant le plus souvent un homme d'affaires, un professionnel, et, en matière d'art, un philistin et un incompetent, un homme sans *goût* : ces *parvenus*, comme l'on disait, de la richesse et du pouvoir, il le sont aussi en tant que public de l'art. Il en suit la « prolétarianisation » des artistes et des littérateurs⁴⁰⁹. Mais, si dans un premier moment les artistes semblent accepter passivement leur « exclusion », Albera observe que quand le « divorce » avec le public « s'aggrave », ils passent à une « phase offensive »⁴¹⁰. L'« accueil » que le public réserve aux poètes du Parnasse (1866-1876) est bien un symptôme de la radicalisation de ce conflit : parmi le peuple, « parnassien ! » devient l'ultime insulte⁴¹¹. Mais, rappelle Albera : « Cet accueil, ces moqueries sont de même nature à l'endroit des peintres impressionnistes, contemporains des Parnassiens et des Symbolistes »⁴¹².

Selon Albera, toutefois, seulement dans les deux dernières décennies du XIXe siècle, les critères d'*innovation* et d'*avancement vers l'inconnu* prennent un place de plus en plus importante dans la théorie de l'autonomo-télie de l'art, jusqu'à en constituer l'*essence même*⁴¹³ : c'est le moment où se cristallise la liaison entre l'impératif de se positionner « en avant » dans le domaine artistique et l'« innovation » des formes esthétiques ; c'est alors que la conception *esthétiste* de l'art d'avant-garde peut prendre forme⁴¹⁴, et, inversement, celle *socialiste* tend à reculer progressivement dans la pénombre – sans jamais disparaître.

Le terrain est alors prêt pour que les deux contenus – mépris du bourgeois et de la masse *et* innovation comme essence de l'art – puissent fusionner en une unité supérieure : avec *La Revue blanche*, « qui naît en 1890 », affirme Albera, nous « franchissons encore une étape »⁴¹⁵ : l'art n'est pas seulement le lieu où s'affirme l'*individualité* du poète – « Très

409 La société bourgeoise tend à rabaisser l'*artiste* au rang de *travailleur* soumis aux règles du marché – un *travail* et un marché qui, pour la culture bourgeoise, resteront toujours *eorum generum*.

410 Cf. *ibid.*, p. 26-27.

411 Cf. *ibid.*, p. 27-29.

412 *Ibid.*, p. 28.

413 Dans la revue *Scapin*, rappelle Albera, on écrit, en 1886 : « Les littératures sont d'essence novatrice. Elles ne peuvent exister [...] qu'en poursuivant la recherche d'inconnues. L'en-avant est, pour elles, une condition expresse de vitalité » ; *ibid.*.

414 « On aura relevé le terme d'"en-avant" qui introduit un équivalent de la notion d'"avant-garde" pour définir une position liée à l'innovation » ; *ibid.*, p. 28-29.

415 *Ibid.*, p. 29.

simplement, nous voulons développer ici nos personnalités »⁴¹⁶ –, mais maintenant il se définit aussi en tant que « Nouveau » et « Liberté », à la fois. Rémy de Gourmont, l'« un des grands animateurs de la revue », peut ainsi élever les poètes « qui ont du talent », à savoir les « Symbolistes », au dessus de tous les autres et affirmer que « le Symbolisme [...] se traduit par le mot *Liberté* et, pour les violents, par le mot *Anarchie* » ; et, d'ailleurs, que « le mot de *liberté* » « réunit » « l'individualisme et la révolte »⁴¹⁷. Mais toute l'ambiguïté de la thèse de l'autonomo-télie de l'art par rapport à la société, d'où naîtront nombreuses confusions, apparaît assez nettement des considérations de de Gourmont lui-même : celui-ci ne se rend pas compte que lorsqu'il déclare que l'art « affirme le divin [...] il se veut libre, il se veut inutile, il se veut absurde, *c'est-à-dire en désaccord avec les forces mêmes de la nature qui tiennent l'homme dans une étroite servitude* », il s'abandonne déjà à l'application de cette « signification seconde, surajoutée arbitrairement »⁴¹⁸, qu'il reproche aux dits « utilitaristes » : dans la mesure où l'*art pur* lutte contre la « servitude » naturelle, il devient *utile, intéressé* ; et, du point de vue de l'autonomo-télie, cela est déjà une *aliénation*.

De ce qui précède, il est clair que le clivage entre autonomo-télistes et socialistes ne s'ouvre pas sur le terrain de l'effectivité ou de la non-effectivité politique des œuvres d'art, car les deux fronts doivent, plus ou moins consciemment, admettre cette effectivité ; ce clivage s'ouvrira plutôt alors sur le terrain de la *détermination* des différentes effectivités politiques. Or, selon la reconstruction d'Albera, chez les autonomo-télistes, s'établit comme dominante l'idéologie de l'art en tant que lieu d'une liberté *anarcho-individualiste* : de Gourmont a pu, en fait, définir le Symbolisme comme l'« expression de l'individualisme dans l'art »⁴¹⁹. Le conflit entre artiste et public de masse, entamé par les bohémiens, se radicalise au point que sa revendication⁴²⁰ devient déterminante pour l'acte poétique : à l'anarchisme et au « rejet de la société », se joint l'« ésotérisme » des formulations⁴²¹.

Comme ces artistes identifient le commencement du déclin de leur position sociale avec l'essor de la société démocratique bourgeoise, ils glissent vers des positions

416 *Ibid.*, p. 30.

417 *Ibid.*, p. 30-31. En somme, nous en venons au stade ultime de l'autonomie et de l'autotélie de l'*art*, à savoir l'*esthétisme*, et cette conception de l'*avant-garde* – même si le terme n'est pas encore vraiment adopté – qui, depuis, sera dominante jusqu'à nos jours.

418 *Ibid.*, p. 23 [nous soulignons].

419 Rémy de Gourmont, *op. cit.*, p. 13 ; cf. aussi p. 8.

420 Maintenant, le « divorce » est « même revendiqué » : « Alfred Jarry », par exemple, « exprime la contradiction entre la foule, qui ne peut comprendre, et la grandeur de l'art » ; *ibid.*, p. 29-30.

421 Cf. *ibid.*, p. 29.

nostalgiques, rêvant d'un passé où l'artiste recevait, de la part de la *société* – terme qui dans l'*ancien régime* désignait un cercle beaucoup plus restreint qu'en démocratie –, la compréhension et la considération qu'il juge mériter. Finalement, conclut Albera, le mépris pour le matérialisme bourgeois et la nostalgie d'un passé mythique où l'artiste trouvait la compréhension de la classe la plus élevée et cultivée, portent à l'affirmation de positions franchement *élitistes*:

De ce divorce assumé et même revendiqué naît un élitisme mais un élitisme offensif qui n'admet pas sa marginalisation comme une fatalité et un repli sur soi, mais veut en imposer les valeurs et veut s'imposer. Offensif par rapport à l'*establishment* artistique et littéraire et son système social de Salons, prix, consécration diverses [...] et par rapport à la société dans son ensemble à laquelle la nouvelle vision impressionniste, l'élaboration symboliste, etc. s'opposent, dont elles heurtent les modes de pensée et de percevoir.⁴²²

L'incompréhension attestant du refus de toute concession, comme trait de la liberté de l'individu, est la revendication du minoritaire qui a raison contre le plus grand nombre.⁴²³

Ainsi cet *élitisme* de la culture et du goût débouche sur des prises de positions plus immédiatement et consciemment *politiques*, nettement *anti-démocratiques* : « ce que l'anarchie veut prouver par la violence, c'est que la minorité intelligente et audacieuse devient une force contre le nombre stupide et féroce », écrit Paul Adam⁴²⁴. Autrement dit, la reconstruction historiographique d'Albera semble suggérer que, selon une cohérence rigoureuse, l'idéologie de l'autonomo-télie de l'art s'oppose à celle des *socialistes*, non seulement sur le terrain de l'*art*, mais aussi sur celui de la *politique*, directement⁴²⁵.

422 *Ibid.*, p. 30.

423 *Ibid.*, p. 31.

424 *Ibid.*.

425 À ce propos, nous prenons nos distances des affirmations d'Albera établissant que, si d'un côté, l'« avant-garde » *esthétiste* s'affranchit de l'*utilitarisme* saint-simonien, de l'autre, elle « n'en reste pas moins débitrice, sur le plan de sa pratique, de la *politique* artistique saint-simonienne » : mais pour conserver cette *dette*, Albera est contraint de *réduire* le saint-simonisme à un « parti politique d'opposition, [dont la] pratique [est] structurée autour d'un organe de presse et comportant une activité militante de propagande par les moyens de tracts et de brochures » – *ibid.*, p. 31 – ; c'est-à-dire qu'il est contraint de supprimer la *détermination idéologico-politique* la plus essentielle du saint-simonisme, à savoir, cette *détermination socialiste* qui s'oppose à l'*individualisme*, foncièrement.

I.4.2c. Le problème historique de la « constitution » d'un « champ artistique autonome »

Or, selon Albera, « la toute fin du XIXe siècle va précisément retentir de cette contradiction au sein du monde artistique »⁴²⁶ : d'un côté, ceux qui prônent « une sorte de dissolution de l'art dans la société », de l'autre, ceux qui aspirent à clore l'art dans « la tour d'ivoire »⁴²⁷. Il conçoit l'art d'avant-garde, « au sens plein du terme »⁴²⁸, comme le *dépassement dialectique* de cette contradiction-là :

La réponse à cet état de fait sera le développement d'une *politique de l'art* et non d'un art politique ni d'un art "pur" ; une politique de l'art qui soit le fait d'un groupe convaincu, y compris de dissoudre l'art dans le social – son utopie étant de gagner le social à l'ordre de l'art, du moins chez certains.⁴²⁹

Autrement dit, selon Albera, l'essence *politique* de l'art d'avant-garde ne résiderait plus dans la propagande d'une doctrine, « comme le demandaient les saint-simoniens ou Proudhon », mais par l'adoption d'une *position* dans le « champ artistique », par une « *pratique politique* dans ce champ même »⁴³⁰. Selon Albera, donc, c'est « sur cette base », à savoir sur la possibilité d'assumer une certaine *position* dans le champ artistique *autonome*, que les artistes d'avant-garde « envisagent leur intervention dans le champ social et leur *dissolution* en son sein dans le moment même de sa transformation »⁴³¹ ; en somme, la constitution d'un *champ artistique autonome* – ce que Bürger avait appelé *l'institution art* – devient la condition nécessaire pour l'apparition de l'art d'avant-garde :

Pour en arriver là, il faudra que l'art ait accédé à l'autonomie, que se soit constitué un champ autonome artistique, littéraire, régi par ses lois propres et lui-même théâtre d'une socialité, de rapports de domination, alliance, sujétion, concurrence.⁴³²

Exactement comme Bürger, Albera aussi va alors restreindre l'art d'avant-garde aux mouvements de la dite avant-garde *historique*, en établissant son commencement avec le Futurisme italien⁴³³.

Mais cela pose, nous semble-t-il, un problème : Albera paraît accepter *l'effective*

426 *Ibid.*, p. 24.

427 *Ibid.*, p. 22.

428 *Ibid.*, p. 3.

429 *Ibid.*, p. 24.

430 *Ibid.*, p. 32.

431 *Ibid.*.

432 *Ibid.*, p. 22. Cf. *ibid.*, p. 32 : les groupes de *l'avant-garde* « se forment dans le cadre de l'autonomisation du champ artistique ».

433 « "Premier mouvement de l'avant-garde historique", c'est le futurisme italien qui donnera sa formule à cette position et qui offrira "la matrice et le modèle" à tous les mouvements d'avant-garde du XXe siècle » ; *ibid.*, p. 31.

réalité de l'autonomo-télie de l'art. Or, selon la reconstruction historiographique d'Albera lui-même, *l'esthétisme* – peu importe combien consciemment –, naquit d'une situation sociale déterminée – essor de la société bourgeoise et de la massification de la culture – et s'inséra dans une lutte *politique* tout aussi déterminée – élitisme anti-socialiste et anti-démocratique – : par là, semblait suggérer Albera, cette idéologie et ces œuvres ne furent, aux sens rigoureux des termes, ni autonomes, ni autotéliques. Nous avons vu, d'ailleurs, que les thèses sur l'autonomo-télie de l'art d'un Rémy de Gourmont sont elles-mêmes contradictoires. Une certaine ambiguïté est donc inhérente à *l'esthétisme* : notre hypothèse c'est que non seulement l'œuvre d'art, mais l'illusion même de l'autonomo-télie de l'art est débitrice de ce qui l'entoure ; et que cette même illusion – avec d'autres facteurs – détermine l'essence sociale de l'œuvre d'art prétendant à l'autonomo-télie et ses effets dans la société – son hétérotélie. Cette ambiguïté hante les réflexions d'Albera, lequel tantôt refuse, tantôt semble accepter, l'effective autonomo-télie de l'art. Ainsi, lorsqu'Albera soutient que le caractère *politique* de l'art d'avant-garde réside dans sa *position avancées à l'intérieur* du champ *autonome* de l'art⁴³⁴, rien ne semble vraiment le différencier des tendances autonomo-télistes du XIXe siècle, où, écrit Albera, « on voit [...] s'élaborer, par auto-proclamation⁴³⁵, une phalange avancée, distincte du gros des troupes artistiques et en conflit avec le goût dominant : une "avant-garde" »⁴³⁶ ; mais nous avons vu que le geste de *l'art pour l'art* n'était pas seulement une simple « gifle au goût du public » bourgeois⁴³⁷. Et en effet, l'une des définitions – clairement ambiguë car l'art y est conçu comme *pur* et, à la fois, politiquement *intéressé* – qu'Albera donne de l'art d'avant-garde proprement dit, pourrait s'appliquer, sans résidus, à *l'art pour l'art* du XIXe siècle :

Le dépassement de cette contradiction⁴³⁸ [opéré par les avant-gardistes] sera de considérer la pureté de l'art comme étant en quelque sorte, son utilité sociale, non point dans la représentation qu'il offre (son sujet) mais dans son être même, antithétique des valeurs de la société mercantile.⁴³⁹

434 Albera affirme que « sur la base de l'autonomisation de l'art et de la constitution d'un champ artistique, l'art d'avant-garde est à l'avant-garde *de l'art* » ; *ibid.*, p. 19. Pour enfin « définir l'avant-garde comme une *position* dans le champ artistique et [...] envisager cette position comme ressortissant à une *politique* interne au champ (lutte pour y conquérir une place hégémonique) et externe (car lié à un projet de remise en cause de la société) » ; *ibid.*, p. 3.

435 Déjà Hagener, comme nous l'avons vu, avait remarqué le caractère *subjectif* des proclamations des tendances *élitistes* et *institutionnalisantes*.

436 *Ibid.*, p. 31.

437 Lorsqu'Albera indique l'« autonomie » et la « politisation » du champ artistique en tant que « conditions de possibilité » de l'art d'avant-garde – *ibid.*, p. 7 –, on a l'impression qu'il ne considère pas cette « autonomie » – soit elle *idéologique* ou *réelle* – comme *déjà* un mode de « politisation » de l'art.

438 C'est-à-dire le conflit qui opposa « utilitaristes » et *esthétistes* à cheval sur le XIXe et le XXe siècle.

439 *Ibid.*, p. 23. L'« opposition du cinéma et des marchands qui l'aliènent » ira constituer l'« un des débats dominants » des années 1920, touchant à son apogée avec le Congrès de La Sarraz : Albera lui-même désignera la position défendue lors du Congrès comme non véritablement d'avant-garde, du moins suivant sa définition du concept – cf.

Difficilement il pourrait s'entamer, par là, une véritable « remise en question de l'art même comme institution »⁴⁴⁰. Mais ce n'est pas tout : s'il est vrai que la théorie de l'autonomo-télie de l'art était habitée par une contradiction interne ; s'il est vrai, autrement dit, que cette autonomo-télie ne resta qu'un pur fait idéologique et rhétorique⁴⁴¹, il ferait alors défaut à la théorie d'Albera cette condition *sine qua non* pour l'apparition de l'art d'avant-garde qui fut l'*autonomo-télie effective* du champ artistique. Cette observation n'est pas de la moindre importance car Albera lui-même souligne que la *prétention idéologique* à l'autonomo-télie de l'art n'implique pas nécessairement sa *réalité effective* :

Mais il faut avant tout souligner que l'autonomie de l'art n'est pas synonyme de constitution d'un champ artistique autonome – phénomène objectif –, même si cette visée, cette revendication « subjective » des artistes et des mouvements artistiques jouent un rôle majeur dans cette constitution.⁴⁴²

Sur cette seconde base, Albera peut alors donner une autre formulation du dépassement de la « contradiction » de fin de siècle, qui, malgré son ambiguïté, invite à concevoir l'art d'avant-garde en tant que suppression du moment *puriste – autonomo-télique* – de cette contradiction-là :

Cette contradiction tient dans la reconnaissance que, d'une part, l'art déploie un champ autonome et que, d'autre part, la dimension sociale de ce champ l'historicise, le promet à muter, se reformuler en fonction de l'intériorisation des rapports sociaux, du politique.⁴⁴³

En effet, sauf si l'on se méprend sur le sens des mots, dans la mesure où le champ artistique est *conditionné* par l'*historicité des rapports sociaux*, il ne peut plus être considéré comme *autonome*. Ainsi, dans la mesure où, la « reconnaissance » de ce conditionnement a été nécessaire pour dépasser la « contradiction » entre *art pur* et *art utile*, et dans la mesure où l'avant-garde se définit par le dépassement de cette « contradiction », d'une part, tout artiste prétendant à la *pureté* et à l'*autonomo-télie* de l'art, ne devrait pas être considéré d'*avant-garde*, d'autre part, il faudra trouver d'autres conditions et d'autres critères pour la définition de l'art d'avant-garde.

L'ambiguïté conceptuelle de la théorie d'Albera *sur cette question* se révèle aussi

F. Albera, *op. cit.*, p. 85-86. L'on remarquera, d'ailleurs, que les organisateurs du Congrès eux-mêmes, refusèrent la dénomination « cinéma d'avant-garde », en faveur de celle de « cinéma indépendant ».

440 *Ibid.*, p. 24.

441 Comme nous l'avons déjà souligné, si cette prétention reste telle, cependant – précisément en tant que prétention ou illusion – elle conditionne la réalité effective des œuvres d'art.

442 *Ibid.*, p. 25.

443 *Ibid.*, p. 24.

dans le fait qu'il ait pu fixer la constitution *objective* d'un « champ artistique autonome » à deux moments historiques différents – milieu du XIXe siècle et début du XXe –, et attribuer aussi bien aux symbolistes et aux impressionnistes, qu'aux mouvements d'avant-garde la même attitude de *récusation* face à ce champ même⁴⁴⁴ ; ou encore dans le fait qu'il ait pu fixer l'*effective* autonomie du champ artistique, tantôt comme cause, tantôt comme conséquence, de la formulation *idéologique* de l'autonomo-télie de l'art⁴⁴⁵.

En tout cas, Albera se trouve contraint d'admettre l'*autonomie objective* du champ artistique : or, nous avons déjà vu que, selon lui, la « revendication "subjective" » de l'autonomo-télie de l'art n'est pas la preuve de sa réelle constitution ; c'est pourquoi il peut négliger totalement les philosophies de Kant et de Schiller, lesquelles avaient été reconnues par Bürger – nous le verrons – comme les moments-clefs de l'*idéologie* de l'autonomie de l'art, et peut aller chercher les critères justifiant l'*objectivité* de l'autonomie du champ artistique, dans les « rapports » *pratiques* propres à ce champ même – « rapports de domination, alliance, sujétion, concurrence »⁴⁴⁶. Mais, si Bürger, après avoir reconnu le conditionnement social de l'art, avait dénoncé – même si d'une manière ambiguë⁴⁴⁷ – les prétentions des autonomo-télistes comme un fait purement *idéologique*, dont l'« objet » n'était jamais « historiquement advenu »⁴⁴⁸, Albera, en revanche, pour soutenir sa thèse de la constitution *objective* du « champ autonome artistique », est obligé de l'admettre en tant que « régi par ses lois propres », et donc de concevoir ces rapports pratiques-là, qu'ailleurs il avait pensés comme *conditionnés par l'historicité des rapports sociaux*, en tant que tout à fait indépendants, *autonomes*. Bref, nonobstant les données fournies par sa reconstruction historiographique, Albera aussi cède, en ce qui concerne l'autonomo-télie de l'art, à la force de conviction d'une certaine rhétorique et tradition historico-critique, et aboutit à une théorie, sous cet aspect, ambiguë.

Toutefois, comme déjà chez Hagener et Brenez, cette ambiguïté présente un caractère *progressif* : elle demande à ce que l'on *détermine* le concept et l'éventuel

444 Cf. *ibid.*, p. 16, 30.

445 D'un côté, il écrit que : « La conscience de l'autonomie du champ artistique, avec ses institutions, ses académies, etc. permet l'émergence d'un discours sur l'autonomie de l'art, et la formation de doctrines qui en explicitent la nature et les modalités » ; *ibid.*, p. 22 ; de l'autre côté, que la « visée », le « revendication "subjective" des artistes et des mouvements artistiques jouent un rôle majeur dans cette constitution [celle du champ artistique autonome] » ; *ibid.*, p. 25.

446 *Ibid.*, p. 22.

447 Cf. *infra* notre discussion de la théorie de Bürger.

448 P. Bürger, *op. cit.*, p. 78.

phénomène d'*autonomo-télie de l'art*, et ceux d'*institution art*, dans leur *relativité* – nous précisons cette question plus tard.

I.4.3. Des nouveaux critères pour définir l'art d'avant-garde

Si nos hypothèses sont correctes, il en suit qu'*en ce qui concerne le postulat de l'autonomo-télie de l'art*, les artistes d'avant-garde ne pouvaient accomplir un saut qualitatif que dans le domaine idéologique, par la « reconnaissance » du caractère rhétorique de ce postulat : la finalité politique de l'art, son caractère *instrumental*, doivent maintenant devenir, hors d'équivoque, explicites ; ce qui va conditionner, bien sûr, les modalités de création et diffusion des œuvres. Et en effet, pour donner à l'art d'avant-garde une détermination politique *dépassant* celle de l'*esthétisme*, Albera va récupérer l'héritage du moment socio-utilitariste, auquel les saint-simoniens avaient donné un élan décisif, et qui avait fait de l'*instrumentalisation* de l'art, un point fondamental :

[L'art d'avant-garde] se définit d'abord par sa pratique sociale au sein du champ (il se place à l'avant-garde par rapport à un ensemble), il en conserve pas moins les prérogatives de la première acception [celle saint-simonienne], c'est-à-dire qu'il conserve une dimension politique⁴⁴⁹ – que l'on peut définir sous deux aspects : sa pratique sociale (groupe, action publique) *et* sa « conscience historique du futur » ou son utopisme. Le *moment* « avant-garde », comme politique de l'art au sein du champ artistique, ne dure que le temps d'accomplir le dessein le plus ambitieux d'une quasi « disparition » de l'art, sa dissolution dans le social, qui porte à l'absolu l'un des aspects que les saint-simoniens et tant d'autres lui avaient accordé –, ou d'y renoncer.⁴⁵⁰

La pratique politique de l'art d'avant-garde se définit, donc, en tant qu'action de « groupe » qui dépasse la plus ou moins profonde solidarité des post-romantiques : le groupe d'artistes d'avant-garde, observe Albera, est souvent *organisé* sur le « modèle » du « parti d'avant-garde », impliquant parfois une hiérarchie, ainsi que l'inclusion ou l'exclusion de ses membres « en fonction de leur adhésion à une "ligne" », où projet politique et poético-esthétique se joignent ; la praxis – poétique aussi – de ce groupe demeurant *autonome* par rapport à d'autres pouvoirs⁴⁵¹. Cela n'empêche, on pourra remarquer, que

449 Ici encore Albera refuse à la position autonomo-téliste une « dimension politique ».

450 *Ibid.*, p. 19.

451 Cf. *ibid.*, p. 32-33. Albera déclare aussi : « C'est à la jonction du modèle de parti d'avant-garde que le mouvement ouvrier a progressivement élaboré (jusqu'à la théorie léniniste énoncée dans *Que faire ?* en 1902) et de l'art maître

certaines artistes appartenant aux mouvements d'avant-garde restent, au fond, individualistes et/ou élitistes ; mais ils ont reconnu que, pour atteindre leurs finalités de transformation sociale, une praxis *individuelle* n'était point suffisante. C'est que – nous venons ainsi au deuxième point qui différencie la « *pratique politique* » de l'art d'avant-garde de ses précédents – son *utopie* aussi a changé : l'*ailleurs* auquel renvoie l'œuvre d'art – objet *individuel*, produit par l'*individu*⁴⁵² – ne lui suffit plus : il réside maintenant dans la réalité et la vie sociales futures. Albera suggère, alors, que l'œuvre d'art devient l'*instrument* d'un projet de transformation politique, au-delà de laquelle, l'œuvre – et, même, l'art en tant qu'*institution* – perd sa raison d'être, demande même à être abandonnée – sur cette question de la « dissolution » de l'art, Albera rejoint Hagener. Ainsi que, d'une part, l'avant-garde refuserait le *pour soi* de l'art et le prétendu caractère *divin et pur* de la *beauté* ; de l'autre, elle réactiverait l'« utilitarisme » *social*, sans pour autant se soumettre directement à un parti politique ou à une doctrine imposée d'*en haut*, laquelle, en revanche, peut être choisie, et même librement formulée, par l'artiste lui-même – c'est pourquoi l'on peut parler d'*autonomie relative* des artistes d'avant-garde.

Cependant, le dépassement accompli par l'art d'avant-garde ne pouvait ne pas se jouer sur le terrain de la massification de la culture, de la prolétarianisation des intellectuels et du rapport entre artiste et public, à savoir ces conditions qui, selon Albera, avaient, par-dessus toutes, déterminé l'essor de la conception *socialiste* et de celle *autonomo-téliste* de l'art. Or, après la Révolution Française, s'était ouverte aux artistes – et aux intellectuels en général – la possibilité de s'adresser aux masses et de contribuer ainsi à un renouvellement spirituel et social ; mais, comme Albera l'a montré, nombreux choisirent le parti de l'individualisme, de l'élitisme et de l'ésotérisme. C'est précisément sur ces points que l'art d'avant-garde opère un bouleversement total :

Dans la mesure même où sont récusées les institutions régulatrices et de légitimation du monde de l'art, l'enjeu du combat d'avant-garde passe par la conquête du public, la popularisation de sa démarche, la socialisation de ses idées ou productions artistiques, sa volonté de suprématie, et donc une volonté de refonte transformatrice de la société. De ce fait, l'avant-garde bouleverse la division sociale des publics entre foule indistincte et vouée aux idées reçues [...] et l'élite intellectuelle. En transgressant les barrières institutionnelles des champs sociaux respectifs, elle s'adresse à cette foule, veut la rendre juge de ce qu'elle fait par-dessus les instances de légitimation

et possesseur de ses moyens, que naît l'art d'avant-garde au sens que nous voulons établir » ; *ibid.*, p. 32 ; on se souviendra que chez Brenez, par contre, la conception léniniste était conçue comme antithétique à l'art d'*avant-garde*.

452 Certes, une œuvre d'*art* peut être aussi le produit d'un collectif, mais, à l'époque, la praxis individuelle reste dominante.

Ayant fait de la cité l'objet de son *utopie*, l'art d'avant-garde ne refuse pas seulement d'être réduite au simple jeu des innovations ou des différenciations esthétiques ; elle refuse aussi d'être réduite à la condition de bohème, à une vie souterraine, à l'anti-conformisme des marginaux et des incompris⁴⁵⁴ ; elle cherche à rallier toujours plus d'activistes et à conquérir le public le plus vaste⁴⁵⁵. C'est pourquoi celui de sa *compréhensibilité*, ou de sa capacité de déclencher – parfois d'une manière presque scientifique – chez la masse des réactions qui ne soient pas de rejet et de mépris, deviennent des problèmes centraux pour l'avant-garde⁴⁵⁶ ; d'où, d'un côté, l'adoption de techniques et esthétiques qui privilégient des « procédés comme le montage, le choc, l'adresse au public » ; de l'autre, l'effort pour « rendre publique » sa « doctrine » au moyen des *media* à grande diffusion, comme les « journaux à gros tirage »⁴⁵⁷. C'est notamment dans la nouvelle dimension acquise par le « manifeste » que la « pratique politique » – dont celui-là constitue la « pierre de touche » – des groupes d'avant-garde se révèle dans sa nouveauté : à partir du Futurisme italien, écrit Albera, le « manifeste » s'adresse « à un destinataire plus large que ses pairs », il « sort [...] du milieu de l'art », du « champ clos des salons littéraires ou de peinture »⁴⁵⁸ : le *manifeste* du Futurisme, *par exemple*, fut publié dans le quotidien *Le Figaro*⁴⁵⁹. En somme, selon Albera, avec le Futurisme, l'union de « lutte » poético-esthétique et lutte politique cesse d'être

453 *Ibid.*, p. 16. Et encore : « [...] ces groupes qui ne sont donc plus du tout réfugiés dans l'élitisme que revendiquait le symbolisme » ; *ibid.*, p. 35.

454 Cf. *ibid.*, p. 10, 16.

455 Albera souligne que « ces mouvements se pensent d'emblée comme mondiaux » – *ibid.*, p. 35 –, animés par la « volonté d'avoir une visibilité planétaire, de créer des groupes partout dans le monde » – *ibid.*, p. 33 –, selon une démarche « calquée sur l'International ouvrière » – *ibid.*, p. 35.

456 C'est sur le « critère » de l'« incompréhension » que, écrit Albera, « se joue donc [...] la contradiction peuple/élite » ; *ibid.*, p. 89. Mais sur ce point encore, les thèses d'Albera présentent des ambiguïtés : dans les années 1930, affirme-t-il, certains « groupes artistiques » assumèrent, par rapport à ceux de l'*avant-garde*, de nouvelles « positions », dans la « perspective de fonder un mouvement de masse plutôt que d'avant-garde » ; en outre, seulement avec certains phénomènes artistiques des années 1930, notamment sous des régimes à tendance socialiste – au sens large, comme en URSS, Allemagne, Italie, France du Front Populaire, New Deal –, celui de se faire comprendre par les masses deviendrait un réel souci : « l'élément nouveau [par rapport à l'art d'avant-garde] est l'exigence d'intelligibilité par les masses et donc la nécessité de trouver des modalités d'accès qui passent par ce qu'Aragon appelle le réalisme » ; cf. *ibid.*, p. 98-100. Ces ambiguïtés portent Albera à retenir de l'*art* du Front Populaire, un geste coïncidant avec celui de l'*avant-garde* soviétique, laquelle par contre, à son avis, s'était le plus approchée de « l'accomplissement [du] dessein » de l'*avant-garde* : « L'arrivée au pouvoir, en 1936, de la Gauche française s'accompagne de toute une série d'initiatives de la part des peintres, écrivains, musiciens, photographes et cinéastes qui remettent en question la fonction sociale des œuvres d'art et leurs modalités de production et d'exposition, la forme-concert, la forme-tableau de chevalet... » ; *ibid.*, p. 9.

457 *Ibid.*, p. 33.

458 *Ibid.*.

459 Toutefois, il ne faut pas oublier que déjà le *manifeste* du Symbolisme, écrit par Jean Moréas, fut publié dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886.

purement « formelle »⁴⁶⁰ ; ainsi Dada, rappelle-t-il, entend « intervenir [...] dans la transformation de la société bourgeoise en société communiste »⁴⁶¹. On pourrait toutefois remarquer que, selon la reconstruction d'Albera, le contact entre art d'avant-garde et public de masse se fasse moins par les œuvres d'art – où la poétique et l'esthétique d'avant-garde se matérialisent véritablement –, que par de textes, conférences, provocations, etc.⁴⁶² – lesquels aussi, d'ailleurs, le plus souvent restent, sauf exceptions et vulgarisations ultérieures, l'apanage des intellectuels et de la bourgeoisie cultivée.

C'est en raison de cette détermination fondamentale – la « position » avancée vers le public –, qu'Albera peut rappeler comme une sorte d'anticipation du « type de rapport social » propre de l'art d'avant-garde, celui établi par le critique d'art Théodore Duret (1838-1927), lequel, en tant qu'« intermédiaire entre les artistes et le public », s'était auto-proclamé « critique d'avant-garde », justement⁴⁶³. Ainsi, dans la définition d'Albera, la volonté de se joindre aux masses *travailleuses* devient une détermination fondamentale de l'art d'avant-garde⁴⁶⁴. C'est pourquoi, d'un côté, les groupes de l'avant-garde durent se compromettre avec les partis de masse – furent-ils de gauche ou de droite – qui contrôlaient la culture dans certains Pays ; de l'autre côté, ils privilégièrent les *mass media* et de techniques permettant la reproduction de plusieurs copies – et, donc, aussi une plus grande et facile diffusion – de l'œuvre d'art : c'est en suivant ce parcours qu'Albera peut démentir ses ambiguës affirmations précédentes et soutenir clairement qu'il est propre à l'art d'avant-garde de se positionner *contre* toute prétention autonomo-téliste de l'art :

[...] l'avant-garde est constitutivement en rapport avec l'action publique, les moyens de communications de masse (presse, affiche, plus tard radio, etc.) de la production technique, *a priori* antithétiques avec un art situé dans la problématique de l'autonomie et des spécificités.⁴⁶⁵

La praxis de l'art d'avant-garde est donc déterminé par les conditions de la société moderne : l'action *collective*, le *consensus* de la masse, l'usage des *mass media*, sont

460 *Ibid.*, p. 34.

461 *Ibid.*, p. 37.

462 Les mouvements qui suivent le Futurisme, jusqu'au Surréalisme et Constructivisme, écrit Albera, « vont tous adopter cette stratégie, cette politique, à des degrés divers. Outre la constitution d'un groupe [...], l'élaboration d'une doctrine, on se donne les moyens de la rendre publique par le recours aux journaux et revues, proclamations, manifestations, tracts, conférences-spectacles, provocations de toute sorte » ; *ibid.*, p. 35.

463 *Ibid.*, p. 15.

464 « [...] en 1910, Marinetti parle d'"ennemis communs" et préconise une action unitaire entre le prolétariat de la culture et le prolétariat du travail. [Il s'adresse] à la classe ouvrière [...] » ; *ibid.*, p. 34.

465 *Ibid.*, p. 17. Ailleurs, Albera définit comme « *constitutifs* » de l'art d'avant-garde, aussi bien son « lien » avec les « mass médias/publicité », que la « dimension parodique de [ses] actions » ; *ibid.*, p. 4-5.

désormais les passages obligés pour tout espoir de transformation de la société.

Sur ce problème, les réflexions d'Albera nous mènent à un point critique, qui demande à être dépassé : elles non plus n'excluent pas le risque d'une *instrumentalisation* de l'art d'avant-garde de la part d'une politique dictatoriale. Cette possibilité, encore une fois, est permise par une détermination idéologico-politique insuffisante : tout comme la différence dans les formes esthétiques et l'avancement dans les techniques et les matériaux, aussi l'adresse aux masses et l'*instrumentalisation* politique, ou encore la « dissolution » dans la vie sociale, dépourvues de leurs contenus idéologico-politiques, exposent l'art au risque des utilisations les plus abjectes. Les critères établis par Albera non plus, n'empêchent de faire du cinéma de Leni Riefenstahl, une expression de l'art d'avant-garde. Mais, par rapport à la conception de l'*anti-conformisme relativiste*, celle d'Albera, étrangère à toute intention apologétique, ayant réduit l'art d'avant-garde à un phénomène historiquement délimité, désormais épuisé, ne se donne pas à la caution de ce risque-là.

Et cependant, ce risque peut générer un soupçon : que ce manque de détermination idéologique et politique que nous avons retrouvé dans toutes les principales théories de l'art d'avant-garde, ne soit que l'héritage de l'hégémonie de la conception *esthétiste* – et *bourgeoise* –, laquelle, par-dessus toutes, avait cru pouvoir séparer l'art de ces déterminations-là : bref, la question qui se pose pour nous est de savoir si une *reconstruction historiographique* de l'art d'avant-garde ayant l'ambition de dépasser les positions de l'*esthétisme*, ne puisse – ou, même, ne doive –, dans sa tentative de définir l'art d'avant-garde, faire de la détermination idéologico-politique une détermination fondamentale, sinon discriminante⁴⁶⁶.

466 Albera lui-même se rend parfaitement compte de l'importance de reconnaître plus précisément les déterminations idéologico-politiques des mouvements artistiques quand il souligne que Bauhaus, Vkhoutemas et de Stijl « abolissent », il est vrai, « l'autonomie des arts respectifs et leur fonction "décorative" au profit d'une "utilité" publique dont l'architecture est le modèle. Mais ce "dépassement" de l'art dans l'utilité », observe-t-il, « se fait par une sorte de soumission de l'art aux exigences du modernisme industriel de la société et non par la révolutionnarisation de la vie » ; *ibid.*, p. 42. On observera que l'*art* nazi accomplirait, même, cette dernière condition.

I.4.4. Ambiguïtés de l'« avant-garde au cinéma »

Or, c'est précisément parce que, dans la théorie d'Albera, l'« adresse » à la masse et le « rapport avec l'action publique » viennent se configurer comme des caractères essentiels de l'art d'avant-garde, que l'*application* qu'il en fait au domaine du cinéma résulte, à nos yeux, discutable. Comme nous l'avons déjà rappelé, Albera tient des cinéastes comme Gance, Dulac, Epstein, etc., et en général, toute l'opération de « recherche de la "spécificité" » du cinéma, comme une opération de « légitimation » et *institutionnalisation* qui se trouve « décalé[e] par rapport aux combats des avant-gardes artistiques et littéraires occupées à défaire leurs institutions, à transgresser les frontières entre les arts, à discuter la notion même d'art »⁴⁶⁷. C'est alors surtout dans le cadre de ces « combats », et du côté des artistes en cela engagés, que, au cinéma aussi, s'exprimerait, selon Albera, la praxis de l'art d'avant-garde :

Trois films condensent l'entreprise de l'avant-garde au cinéma : *Le retour à la raison* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair, *Le ballet mécanique* de Fernand Léger. Tous trois excèdent la catégorie de « film » à tous les niveaux : ils ne sont pas conçus ni projetés dans les cadres institutionnels du cinéma [...], ils ne respectent pas l'objet-film [...], ni l'institution de la représentation au cinéma [...] et ses modalités textuelles [...], ils ne sont pas fixés dans leurs durée, format, vitesse, montage. Tous ces paramètres prennent à contre-pied la définition du cinéma que les zéloteurs et les zélotes du cinéma comme « art » acceptent et perpétuent, ils sont, en partie, des traits du cinéma « des premiers temps » rattachés à la dimension d'« attraction » si l'on veut mais plus encore à la dimension « orale » du cinéma.⁴⁶⁸

Ces affirmations présentent un problème en ceci qu'aucun de ces trois films ne fut pensé pour un public de masse, mais dans un cadre socio-culturel *haut* : celui de Man Ray fut présenté lors d'une soirée Dada⁴⁶⁹ ; *Entr'acte*, comme le suggère son titre, fut projeté entre deux scènes du ballet *Relâche*, au Théâtre des Champs-Élysées ; *Le ballet mécanique*, devait être une collaboration avec le compositeur américain George Antheil, dont la composition musicale aura sa première française encore au Théâtre des Champs-Élysées en 1926 et celle américaine au Carnegie Hall de New York, l'année suivante, tandis que le film

467 Albera décrit de cette manière « la manière dont s'est constitué et développé un champ autonome cinématographique avec ses instances de légitimation : revues et donc discours critique et esthétique définissant ce qui est "du cinéma" et ce qui n'en est pas ; ciné-clubs [...] ; salles spécialisées [...] ; expositions artistiques accueillant le cinéma [...] ; conférences [...]. De cette activité et de ces institutions nouvelles sortent, renforcées ou parfois construites par elles, des notions comme celle d'auteur, de cinéaste, de photogénie, de cinégraphie » ; cf. *ibid.*, p. 45-46.

468 *Ibid.*, p. 73.

469 Il s'agit de la double soirée appelée « Cœur à Barbe », ayant eu lieu les 6 et 7 juillet 1923 au Théâtre Michel, rue des Mathurins. Des œuvres de Satie, Stravinsky, Milhaud, Cocteau, Richter, entre autres, contribuent à l'événement.

fut projeté muet déjà en 1924 à Vienne, dans le cadre de l'Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik qui avait été organisée dans le cadre du Musik und Theaterfestival der Stadt Wien. Par la suite, on vit ces films presque exclusivement dans le cercle des ciné-clubs spécialisés et lors de projections privées⁴⁷⁰. Si ces films renouent – et cela reste discutable – avec une « dimension "orale" » ou « d'"attraction" » caractéristiques du cinéma *primitif*, c'est pour les réactiver dans une sphère intellectuelle et culturelle *élevée*. Ainsi, selon nous, s'il est vrai que l'œuvre d'art vit dans une interrelation dialectique d'où ni le terme *spectateur*, ni le terme *auteur(s)*, ni le terme *œuvre*, peuvent être cantonnés, la possibilité d'un « cinéma du spectateur » – « et non de l'Auteur, de l'Œuvre ou du Texte »⁴⁷¹ –, dont les trois films cités ci-dessus seraient un exemple, risque de n'être qu'une illusion, tout comme celle, autonomotéliste, qui croit en la Forme absolue. D'ailleurs, un Léger montre de ne pas s'être totalement débarrassé de l'idéologie de l'« Œuvre », lorsqu'il écrit, à propos de son film, qu'il entendit « donn[er] » aux objets filmés « une mobilité et un rythme *très voulus* et très calculés. Contraster les objets, des passages lents et rapides, des repos, des intensités, *tout le film est construit là-dessus* »⁴⁷².

À bien voir, si le « caractère négateur » de ces trois films se dirige aussi bien contre le cinéma commercial, que contre celui des « zélateurs » et « zélotes » du cinéma *d'art* – à savoir les deux formes bourgeoises de cinéma par excellence de l'époque –, cela n'est pas pour entreprendre la voie d'un rapprochement avec les masses travailleuses et du déclenchement d'une révolution politique, mais plutôt celle d'une mise en question de ce que l'art et le cinéma étaient, sans pour autant demander leur *suppression*, en tant qu'*institutions* : ces trois films, en dernière instance, opèrent une lutte, cela est vrai, mais *à l'intérieur* de l'*institution art*, résultant compatibles avec la logique de cette dernière. À ce propos, est-ce un hasard si ces films ont pu être aisément phagocytés par notre société, qui, aujourd'hui, peut les exposer enorgueillie dans les salles des musées d'art moderne et contemporain en tant que hautes expressions de sa propre culture ? Bref, en fin de compte, en ce qui concerne leur relation avec la société bourgeoise et ses institutions, rien ne semble

470 *Le ballet mécanique* et les films de Man Ray furent distribués précisément dans ce Studio des Ursulines qui espérait – cf. *supra* – « recruter son public parmi l'élite [intellectuelle] du quartier latin » ; cf. Ch. Gauthier, *op. cit.*, p. 142.

471 *Ibid.*, p. 81.

472 Fernand Léger, « Autour du *Ballet mécanique* », in Id., *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 137. Selon la citation présente in Roger Garaudy, *Pour un réalisme du XXe siècle. Dialogue posthume avec Fernand Léger*, Paris, Grasset, 1968, p. 183, le *calcul* de la *mobilité* et du *rythme* des objets auraient même été conçus « pour que cela fasse un tout harmonieux ».

différencier ces trois films de ceux *absolus* ou *abstraites*, lesquels, également, furent présentés dans des cadres *alternatifs* par rapport à la production-distribution courante – étant, eux aussi, non « fixés », en ce qui concerne la durée, le montage, etc. (comme certains films de Gance d'ailleurs) – ; lesquels, ce nonobstant, avaient été condamnés par Albera dans le chaudron de l'« avant-gardisme ».

Il est vrai qu'Albera ne prend pas en compte seulement les formes esthétiques de ces films, mais, justement, ils paraissent aliènes à toute action *collective*, de groupe, comme coupés de tout impact sur un public de masse⁴⁷³ – conditions auparavant affirmées comme essentielles de l'art d'avant-garde⁴⁷⁴ ; ils résultent ainsi aisément neutralisés, en tant qu'agents révolutionnaires, par la culture et les institutions hégémoniques. Aisément car la « pratique politique » de ces films paraît se limiter à leur « position » dans le « champ cinématographique », d'où toute conséquence de révolution sociale paraît *apodictique*⁴⁷⁵ et *rhétorique*, et en tout cas marginal par rapport aux luttes de classe : la lutte entreprise par ces œuvres, incapable de se dérober aux idéologies artistiques dominantes dans la société bourgeoise – *esthétisme* et *anti-conformisme* –, réduite à une lutte des formes esthétiques ou des « configurations symboliques » – Brenez –, est subitement renfermée dans ce « champ » même où ces films s'étaient auto-placés, mais d'où ils avaient l'ambition de sortir⁴⁷⁶.

En plus, nous avons déjà souligné que les normes du libéralisme bourgeois, auxquelles ce « champ » est nécessairement lui aussi soumis, ne prétendent nullement figer en une forme définitive quoi que ce soit, mais elles le laisse *ouvert* aux transformations et aux inclusions, même de ce qui se veut *critique* et *négateur*. Les basculements, même radicaux, que le monde du cinéma vit dans ses premières décennies devraient être, en ce sens, assez indicatifs : lorsque la société bourgeoise fit, d'un spectacle extrêmement trivial, un produit culturellement plus ou moins *élevé*, adapté aux exigences d'un public bourgeois –

473 Bien que ces films empruntent souvent des procédés habituels du cinéma populaire, notamment comique : ce n'est pas un hasard si, des films populaires, cités par Albera, comme *Onésime horloger* ou *La gosseline* de Feuillade, ne sont jamais intégrés au cinéma d'avant-garde.

474 Cf. *ibid.*, p. 17. Pour le dire avec les mots d'Albera, parmi les « questions [...] par lesquelles la position avant-gardiste va passer », ces films, si explorent celles « de la mécanisation [et] du machinisme dans les arts », semblent manquer « celles des besoins collectifs » ; cf. *ibid.*, p. 6.

475 Albera écrit à propos de l'*avant-garde* : « On a insisté pour situer cette politique en tant que pratique de lutte et de propagande dans le champ artistique, mais dans la mesure même où, sur la base de sa doctrine artistique, elle vise au-delà – la société elle-même –, elle a des dimensions proprement et directement sociopolitiques » ; p. 34. Mais alors, on a l'impression qu'il suffise d'avoir cette *visée* ou « ambition », sur la base d'une position dite « *politique* », mais « au sein du domaine artistique » – cf. aussi *ibid.*, p. 16 –, pour assurer une véritable opposition au pouvoir politique.

476 D'ailleurs, Albera, au contraire de Hagener, ne fait aucune allusion aux initiatives *prolétariennes* et *agit-prop* qui, le plus immédiatement, mettaient en discussion l'*institution art* bourgeoise.

avec toutes les transformations aux plans poético-esthétique, institutionnel, industriel, commercial que cela a dû comporter –, elle opéra cette « remise en cause du cinéma et de sa signification sociale » qui, selon Albera, devait rester l'apanage de l'avant-garde « au sens plein du terme », c'est-à-dire, en dernière instance, dans sa « pratique politique ».

I.4.5. L'art d'avant-garde dans une perspective sociologique critique

La théorie d'Albera, comme nous avons essayé de le souligner, rejoint, sur plusieurs points, celle de Hagener. L'un comme l'autre, en effet, à partir des thèses de Bürger, conçoivent l'art d'avant-garde comme un « type de rapport social », saisi en tant qu'*historiquement* déterminé par certaines *conditions* propres à la Modernité. Ils ne méconnaissent pas les spécificités qui distinguent le cinéma des autres arts et *media*, qui sont propres à sa nature, et à son développement historique. À partir de certaines thèses de Benjamin⁴⁷⁷, concevant le cinéma en tant que *medium essentiellement moderne*, ils peuvent alors le penser, non plus comme une branche particulière, voire mineure, de l'art d'avant-garde, mais comme ce qui définit celui-ci au mieux. Cependant la question de l'avant-garde au cinéma se révèle extrêmement épineuse, car, notamment, la théorie et la critique – puis l'historiographie – du cinéma, non seulement ont hérité le concept d'« avant-garde » de la théorie et de la critique de l'art, mais elles le héritent à un moment donné des développements du cinéma et de ce concept-même, lequel y est introduit sous la formulation établie par une certaine idéologie ; ces faits, à notre avis, ont pu pousser aussi bien Hagener qu'Albera à des conclusions ambiguës.

Or, il nous semble que la thèse de Gramsci de l'*interrelation* – « identité », selon son propre mot – irréductible d'idéologie, histoire et politique, pourrait fournir une voie de solution à ces problèmes. L'une des tâches fondamentales pour la compréhension du cinéma d'avant-garde sera, alors, de saisir la position politique de cette formulation idéologique-là ; pour quoi faire, il faut remonter tout le cours du développement historique du concept – et

⁴⁷⁷ Cf. *ibid.*, p. 6, 51. En ce qui concerne Hagener, cf. *supra*.

des phénomènes correspondants – d'*art d'avant-garde*. La reconstruction historiographique d'Albera opère déjà en ce sens ; l'une de ses conséquences majeures – mais aussi de l'étude de Hagener –, c'est qu'elle invite à saisir la position idéologico-historico-politique de ce qu'on a le coutume d'appeler la *première avant-garde* – au cinéma – comme un phénomène conflictuel par rapport à la position que le concept d'« art d'avant-garde » implique – thèse qu'Albera formule beaucoup plus clairement que ne l'ait fait Hagener, et en nette opposition à Brenez – : à première vue, il est vrai, ce courant qui va de Canudo à Epstein porte des nouvelles valeurs, et une crise, dans le monde du cinéma ; mais, observe Albera, en réalité la montée de l'*esthétisme* au cinéma va contribuer à la formation d'un « champ » – ou « institution » – *autonome*, correspondant à celui – ou celle – déjà existant dans le domaine de l'art. Si une crise s'ouvre, là, au sein du cinéma, c'est pour que celui-ci puisse être soumis à certaines valeurs de la culture bourgeoise qui, précédemment, lui étaient étrangères ; c'est le moment où l'emprise de la bourgeoisie sur le cinéma devient *totale*.

Toutefois, cette remise en cause de la dite *première avant-garde* n'est possible qu'à la condition d'identifier la position idéologico-historico-politique de la bourgeoisie, dans le domaine de l'art, avec l'*esthétisme*, cette idéologie de l'*autonomo-télie* de l'art, contre laquelle l'art d'avant-garde va, selon Albera – d'après Bürger –, s'opposer. Dans ce cas, être *anti-esthétiste* signifie être anti-bourgeois ; mais alors, un premier paradoxe se configure : nous avons vu que l'*esthétisme* naît lui-même comme une idéologie anti-bourgeoise, se fondant sur des principes anti-démocratiques et aristocratiques ; il est remarquable que cette idéologie foncièrement anti-bourgeoise ait pu, ce nonobstant, être utile à l'affirmation d'une *institution* et, donc, de l'hégémonie bourgeoise. Il est également remarquable que l'idéologie bourgeoise ait pu s'appropriier *aussi* du concept d'« art d'avant-garde », qui avait été élaboré dans le cadre d'une idéologie socialiste anti-individualiste – le saint-simonisme⁴⁷⁸, lequel demandait aux artistes de former un front *commun*, une lutte *collective* et de se faire *organiques* à la vie politique. En somme, il paraîtrait que l'idéologie bourgeoise ait été capable de s'approprier de deux idéologies en principe antithétiques à elle-même et entre-elles.

Cependant, pour tourner ces deux idéologies vers ses propres intérêts, la bourgeoisie a été obligée de les reformuler : l'une comme l'autre ont été élaguées de leurs implications

478 Comme nous le verrons, en réalité, les saint-simoniens ne furent pas les premiers à appliquer le terme d'« avant-garde » à la sphère de l'art.

politiques – inconciliables avec la position bourgeoise – et idéologiquement renfermées au pur champ de l'art, ce qui leur a fait assumer ainsi une nouvelle position politique, *apologétique*. De manière que, dans leurs versions *embourgeoisées*, ces deux idéologies jadis adverses, sont devenues, non seulement conciliables, mais même inséparables. Il faut, donc, tout d'abord reconnaître que la version bourgeoise de l'idéologie de l'autonomo-télie de l'art est *déjà* une position *politique*. Trois ordres de considérations en découlent :

En premier lieu, l'*esthétisme bourgeois* étant *déjà* une position *politique*, les simples qualités de *dissolution dans la vie sociale*, de *praxis politique* – ou même de *transformation de la société*, etc. –, ne suffisent nullement pour indiquer le caractère déterminant de l'art d'avant-garde⁴⁷⁹.

En deuxième lieu, la théorie d'Albera, nous semble-t-il, se méprend sur la thèse de Bürger qui devait lui fournir l'appui le plus sûr : chez ce dernier, l'*esthétisme*, c'est-à-dire l'idéologie de l'autonomo-télie de l'art, contre laquelle l'art d'avant-garde se serait opposé, était conçu, même si avec quelques ambiguïtés, comme une *idéologie*⁴⁸⁰ : dans la praxis, il n'y avait aucune œuvre d'art *autonomo-télique* contre laquelle se battre ; car, dans la praxis, au-delà des prétentions de leurs auteurs, ces œuvres auraient joué un rôle *apologétique* par rapport à la culture et à la société bourgeoises. Or, il est vrai qu'Albera distingue clairement, de la prétention « subjective » à l'*autonomo-télie* de l'art, un « champ artistique » *objectivement constitué* ; mais il le conçoit tout de même comme « autonome » ; ce qui, au sens propre du mot, est aussi bien contestable – et, même, comme nous l'avons vu, contesté par Albera lui-même – que relativement à l'*œuvre d'art* : si un « champ » propre au cinéma, *distinct* des autres, est sans doute reconnaissable, il demeure tout de même soumis au conditionnement de facteurs *étrangers* – les banques, la censure et, donc, la morale, la propagande politique, etc. En somme, si la théorie d'Albera résulte ambiguë et son choix d'exemples de l'« avant-garde au cinéma » – Ray, Léger, Clair – contradictoire par rapport aux conditions d'« adresse » à la masse et de lutte *collective*, c'est aussi parce que ce « champ autonome » contre lequel l'avant-garde aurait dû s'opposer, n'est qu'un phantasme idéologique.

479 Comme le rappelle Albera, Hanns Eisler et Ernst Bloch eux-mêmes soutinrent cette thèse de la « sépar[ation] » – bien que sociologiquement déterminée par la « division du travail dans le capitalisme développé » –, entre *Vorhut*, terme désignant l'« avant-garde du prolétariat », et *Avant-Garde*, désignant celle du « monde de l'art » ; convaincus de cette *séparation*, ils pouvaient affirmer que seulement l'« art de la véritable avant-garde montre précisément qu'elle ne veut pas se séparer de la vie quotidienne, mais la contient, la comprend et la transforme » ; *ibid.*, p. 10.

480 Cf. *infra*.

En troisième lieu : les qualités de *dissolution dans la vie sociale*, de *praxis politique*, de *transformation de la société*, etc., non ultérieurement déterminées, ouvrent la porte aux praxis culturelles des régimes totalitaires. On pourrait cependant soupçonner que les artistes d'avant-garde eux-mêmes crurent à l'illusion de l'autonomie de l'art et/ou de l'*institution art* bourgeois ; c'est-à-dire qu'eux-mêmes, peut-être, fondèrent leur lutte sur cette qualité de *dissolution dans la vie sociale*, de *praxis politique*, non-ultérieurement déterminée ; c'est pourquoi, peut-être, quasiment tous les principaux mouvements d'avant-garde se mirent au service de partis politiques radicaux – autant de gauche que de droite –, sur la base du projet de transformation spirituelle et pratique de ceux-ci, sans que, toutefois, ils en partageassent *nécessairement* toutes les principes et les finalités – que l'on pense à un Kandinsky ou un Malévitch, épris de théosophie et de spiritualisme, qui s'engagèrent avec le projet bolchevique, fondé sur le matérialisme dialectique – : d'où, le destin *tragique* de la plupart de ces adhésions superficielles. D'ailleurs, il ne sera pas inutile de souligner que, le plus souvent, l'on considère que les artistes d'avant-garde intégrés à ces régimes, en finissent comme étouffés, qu'ils y perdent leur « autonomie » et, finalement, leur statut d'*avant-garde* ; d'où l'on fait découler une dépréciation du travail *organique* de ces artistes : paradoxalement, lorsque les artistes d'avant-garde réalisent leur idéal de *dissolution immédiate* dans la praxis politique, lorsqu'ils participent *immédiatement* à la transformation de la société, ce qui devrait parfaire leur statut, on leur le ôte. Il s'agira alors de comprendre si, cette dépréciation ne se justifie que du point de vue *esthétiste bourgeois*.

D'après Hagener et Albera, ferait exception, justement, le cas des mouvements d'avant-garde soviétiques⁴⁸¹ – bien que, le plus souvent, ils soient nivelés et regroupés avec ceux des pays occidentaux – : autant Hagener qu'Albera voient dans l'art d'avant-garde un phénomène, en quelque mesure, *à part* ; le second peut même affirmer qu'en URSS l'« hypothèse d'une "destruction" du cinéma comme institution » est « conduite le plus loin dans la théorie et la pratique »⁴⁸² ; et que les mouvements soviétiques seuls, « approchent au plus près l'accomplissement de leur dessein »⁴⁸³ ; et, encore, que les « mouvements européens demeurent beaucoup plus modérés dans les faits sinon en paroles que les

481 Albera rappelle, toutefois, qu'en URSS la locution « avant-garde » était réservée à la politique ; dans le domaine artistique le terme correspondant était celui de « gauche » ; cf. *ibid.*, p. 38.

482 *Ibid.*, p. 86.

483 *Ibid.*, p. 7.

Allemands et surtout les Russes confrontés à de tangibles enjeux »⁴⁸⁴. Aux yeux d'Albera, en URSS, l'on aurait été capables de trouver de « modalités d'articulation entre les positions formelles, artistiques d'autonomie et l'inscription active dans une société dès lors susceptible d'être transformée »⁴⁸⁵. Albera soutient que, notamment à partir des théories formalistes de l'Opoïaz, les recherches poético-esthétiques se mettent au service d'un projet politique, sans pour autant se soumettre à un « discours-programme extérieur », pratiquant un travail « collectif », mais, à la fois, *autonome* ; ce qui permet à l'art d'avant-garde soviétique de « tranche[r] sur le modèle "saint-simonien" »⁴⁸⁶. Selon Albera, le cas soviétique semble être le seul à satisfaire ces deux conditions qu'il avait reconnues comme propres à l'avant-garde : à savoir, l'*autonomie* de la recherche poético-esthétique dans une opération *collective* et son *instrumentalisation*, « sans médiation », pour des finalités sociales *de masse*⁴⁸⁷.

Il est évident que, par cette *instrumentalisation*, l'art perdait toute prétention à l'*autotélie*. Cependant, Albera peut encore parler de l'*autonomie* des artistes soviétiques ; mais il ne s'aperçoit pas que, dans ce cas, ce terme désigne un autre concept : ce n'est plus l'*autonomie absolue* propre à la Forme, à l'inspiration créatrice ou au jugement esthétique, défendue par les idéalistes du XVIII au XXe siècle, qui est en question ; lorsqu'Albera considère l'art dans la Russie post-révolutionnaire, il ne s'agit que de l'*autonomie relative* à l'ingérence d'éventuels dogmes imposés par le pouvoir. Cette nouvelle ambiguïté théorique naît de l'application d'un critère traditionnellement *bourgeois* à une société qui se conçoit *déjà* comme le premier pas du dépassement de celle bourgeoise : si l'on conçoit l'art d'avant-garde comme un « type de rapport social », la différence qualitative entre ce qu'on a le coutume d'appeler l'« art d'avant-garde » soviétique et l'« art d'avant-garde » des pays occidentaux est tellement importante, qu'il devient presque impossible de désigner par le

484 *Ibid.*, p. 40.

485 *Ibid.*, p. 38-39.

486 « Ce sont [...] ces convictions-là qui permettent à Ossip Brik de théoriser la notion de "commande sociale" sur une base qui exclut tout retour à un asservissement de l'art à un discours-programme extérieur et tranche sur le modèle "saint-simonien" [...]. Pour lui l'autonomie des travailleurs littéraires (ou artistiques) – autonomie d'un collectif de production et non "liberté de création" individuelle –, permet de promouvoir une compréhension de la commande qui peut être en contradiction avec ce qu'énoncent les représentants de la classe ouvrière » ; *ibid.*.

487 « La pratique culturelle du Proletkult qui revient à la fois à abolir les privilèges sociaux en art et à promouvoir un nouvel art émanant du peuple, comme la pratique des groupe d'avant-garde qui entendent dépasser le stade de la recherche, de l'art de laboratoire pour entrer sans médiation dans le social, dans la production (productivisme), prennent au pied de la lettre les perspectives de la révolution et veulent "des-esthétiser" les pratiques artistiques afin de les faire "organiser" la vie. [...]. La perspective globale de disparition de l'art dans le social inspire donc fortement la plupart des mouvements radicaux en URSS, mais également en France et en Allemagne notamment. À cet égard, les mouvements européens demeurent beaucoup plus modérés dans les faits sinon en paroles que les Allemands et surtout les Russes confrontés à de tangibles enjeux » ; *ibid.*, p. 40..

même terme, les deux phénomènes ; cette différence tient au fait que les artistes soviétiques ne travaillent plus *contre* le pouvoir politique, mais en *collaboration* avec lui ; ces artistes sont *appuyés* par le gouvernement bolchevique dans la destruction des vieilles institutions héritées de la société précédente, et dans la fondation de nouvelles institutions ; c'est pourquoi il vont *effectivement* « plus loin dans la théorie et dans la pratique »⁴⁸⁸. En somme, en URSS, l'art d'avant-garde *demeure* un agent aspirant à la transformation de la société, mais dans un régime où le pouvoir politique ne lui est plus hostile – au moins, en principe – : le « type de rapport social », entre les deux termes, a changé. Notre hypothèse est qu'en raison de cette nouvelle conjoncture historico-sociale, en URSS, une nouvelle conception de l'art d'avant-garde se configure comme qualitativement différente par rapport à la conception saint-simonienne et à celle *esthétiste*, certes, mais aussi par rapport à celle des mouvements occidentaux de ladite « avant-garde historique » et ceux russes *pré-révolutionnaires*. Encore une fois, croyons nous, à une nouvelle conception idéologique, correspondent une nouvelle position politique et une nouvelle manifestation historique.

À partir de tout ce qui précède, nous n'irons pas étudier l'« art d'avant-garde » comme un concept-type, un *moule*, que, façonné aujourd'hui et prétendant à être universellement accepté, nous irions plaquer, à notre gré, sur n'importe quelle époque ou phénomène de l'histoire de l'art – comme Brenez. Nous ne suivrons non plus cette démarche *exclusive* – conduite par Hagener et Albera – qui, tout en ayant reconnu le caractère essentiellement *moderne* de l'art d'avant-garde, le limiterait à un ensemble extrêmement réduit de phénomènes de l'histoire moderne – en l'occurrence, les dites « avant-gardes historiques » –⁴⁸⁹ : une sorte d'art d'avant-garde *définitif*, qui accomplirait une série d'expériences précédentes inabouties, et qui fermerait la porte à toute tentative lui postérieure. C'est une démarche qui définit moins qu'est-ce que l'art d'avant-garde, que ce que *ces phénomènes*, auxquels il a été réduit, ont été – même si, grâce à sa reconstruction historique, Albera peut saisir des aspects qui restent obscurs à Hagener. Celle-ci est une démarche qui se retrouve à devoir naviguer parmi les écueils présentés par la tentative de

488 Dans ses réflexions, Albera ne fait pas mention de la question, selon nous fondamentale, de la *possession des moyens de production*, soulevée, en revanche, par Hagener.

489 Nous avons l'impression que cette limitation vienne d'un choix établi *a priori*, suivant, plus ou moins consciemment, cette tradition critico-historiographique, qui avait fixé un *art d'avant-garde par excellence*, et contre laquelle et les dites *avant-gardes historiques*, et les démarches critico-historiographiques *sociologiques* s'étaient dressées. D'où, à notre avis, les quelques ambiguïtés d'une théorie qui, en quelque mesure, semble rester débitrice de l'*esthétisme*.

conciliation entre un concept – celui d'« art d'avant-garde » – beaucoup plus ancien que l'apparition de ce phénomène qu'il devrait désigner – les « avant-gardes historiques » –, et qui, au fil de l'histoire, a été appliqué aussi à des phénomènes antérieurs – et, aussi, postérieurs – à celles-ci. Il s'agit, d'ailleurs, d'un concept dont plusieurs idéologies se sont appropriées ; et qui a été importé dans le monde du cinéma sous la formulation donnée par l'une de ces idéologies – l'*esthétisme* –, et en décalage chronologique par rapport aux autres arts. C'est de cette démarche *exclusive* que dérivent, nous semble-t-il, la plus part des ambiguïtés que nous avons repérées chez les deux auteurs⁴⁹⁰.

C'est une autre voie que nous entendons entreprendre : *en premier lieu*, il s'agit de saisir le concept d'« art d'avant-garde » en tant qu'*historique* ; cela signifie que, non seulement il doit être saisi dans la conjoncture à laquelle il appartient, mais aussi dans son éventuel *développement historique*, tout comme on pourrait le faire, par exemple, avec les concepts de « justice » ou de « raison » ; de cette manière, dans l'éventualité où l'on reconnaissait, dans lesdites « avant-gardes historiques », un ensemble de phénomènes étant l'art d'avant-garde de la conjoncture 1900-1930, cela n'effacerait pas le fait qu'au XIXe siècle l'on put désigner par le même concept, un autre ordre de phénomènes ; par là même, les premiers – concept et phénomènes – comme les seconds, étant *historiquement compris*, ne s'exclurent plus réciproquement.

Mais l'étude de l'histoire et de la société modernes pose une autre question. Nous croyons qu'à propos de la *sociologie du cinéma*, l'on pourrait s'exprimer par les mêmes termes qu'Adorno avait employés pour celle *de la musique* : à savoir, qu'« au travers de la critique artistique », elle se fait « critique sociale »⁴⁹¹ ; selon nous, cela implique que, comme l'*œuvre musicale*, de même, *toute théorie*, dès qu'elle est « en soi fragile, antinomique, mais le cache derrière la façade de l'harmonieux, elle est de toute manière idéologique : prise elle-même dans la conscience fautive »⁴⁹². Or, puisque l'un des objectifs principaux de l'*idéologie* en tant que cause de « fautive conscience » est l'« aveuglement »

490 Toutefois, par rapport à l'approche de l'*anti-conformisme relativiste*, cette démarche présente l'avantage de pouvoir reconnaître les caractères des mouvements d'*avant-garde* comme des faiblesses qu'elle ne va pas forcément défendre ; pour Albera ou Hagener, l'art d'*avant-garde* est un phénomène historiquement circonscrit qui hérite, sans réussir à s'en débarrasser complètement, l'*idéologie* de l'*autonomo-télie de l'art* ; ils peuvent alors reconnaître cette *idéologie* en tant que telle – même s'ils restent sur des positions ambiguës –, dans sa valeur *historique*, et en prendre, ainsi, ses distances. Les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, en revanche, non seulement se font défenseurs du *mythe* de l'art comme agent de *liberté*, mais ils en font une *catégorie universelle* de l'histoire de l'art.

491 Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], trad. V. Barras et C. Russi, Mésigny – Genève, Contrechamps, 1994, p. 69.

492 *Ibid.* Selon une certaine tradition marxiste, l'*idéologie* est intimement liée à la *fautive conscience*.

face à l'« existence » des « classes sociales » et de leur « rapport » avec les manifestations artistiques⁴⁹³, toute compréhension réellement critique de l'art d'avant-garde – en tant que concept et phénomènes saisis dans leur historicité – devra passer par la reconnaissance de ses rapports avec les classes sociales en conflit ; c'est pourquoi nous donnons une importance fondamentale à la reconnaissance de l'existence de plusieurs conceptions de l'art d'avant-garde, non seulement *successives* – selon le développement historique –, mais aussi *simultanées* – et, même, *simultanées et contradictoires* –, dans la mesure où elles expriment les intérêts des différentes classes dans une même conjoncture historique⁴⁹⁴.

Il s'agit de reconnaître, en somme, qu'en France, à la sortie de la phase napoléonienne, quand la possibilité d'un art d'avant-garde devient historiquement possible, la vie sociale était animée par les intérêts de trois classes principales : l'aristocratie, la bourgeoisie et la masse des travailleurs exploités – le prolétariat. Or, d'un point de vue sociologique, puisque, comme cela a été mis en lumière par Gramsci, chaque classe sociale donne forme à un groupe d'« intellectuels "organiques" »⁴⁹⁵ qui, par ses formulations idéologiques, promeut les intérêts de sa classe, il devient, non seulement acceptable, mais même nécessaire – à partir du moment où une certaine théorie de l'art d'avant-garde est élevée au rang d'idéologie hégémonique par la critique et l'historiographie de la classe dominante –, que chaque groupe d'intellectuels correspondant à une classe sociale en conflit avec les autres élabore et défende une conception de l'art d'avant-garde conciliée avec les intérêts de sa classe d'appartenance. Ainsi, par exemple, à partir des réflexions fournies par les études de Brenez, Hagener et Albera, on pourrait songer que le premier *esthétisme* ait promu les intérêts de l'aristocratie en décadence ; que le second *esthétisme* ait promu ceux de la bourgeoisie en plein essor ; et que la conception *socialiste* ait promu ceux de la société

493 *Ibid.*, p. 61.

494 Également, les concepts d'*autonomie* ou de *formalisme* ont subi le même genre de *contradictions* ; d'où, là aussi, toutes les ambiguïtés qui hantent ces autres concepts dès qu'on en néglige l'origine sociale intéressée ; cf., par exemple, ce passage dans l'étude d'Albera, où, d'ailleurs, l'on confond *autonomie* et *autotélie* : « L'auto-réflexivité ou la conscience de soi de l'œuvre d'art s'est trouvée dévoyée dans l'absolutisation qu'on en a proposée sous le nom de Greenberg pour la récuser sous la vieille accusation de "formalisme". On doit cependant, pour ne pas jeter l'enfant avec l'eau du bain, s'attarder sur le fait que cette proclamation d'autonomie, quelles que soient ses suites et ses caricatures ultérieures, crée un point de non-retour. Le développement des mouvements d'avant-garde au XXe siècle sont inséparables de cette connaissance moderniste, même si ce qui les distingue se situe au-delà. On verra en particulier combien les Russes, qui passent du futurisme au constructivisme, accompagnés de la théorisation formaliste, sont capables d'articuler fonction sociale voire commande sociale avec autonomie de la forme » ; F. Albera, *op. cit.*, p. 25.

495 A. Gramsci, *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*, cit., p. 309 sq. Nous reviendrons sur cette question d'une manière plus approfondie dans les chapitres suivants.

dans sa totalité⁴⁹⁶ – relevant cet appel à la *réconciliation dans la totalité* que, le plus souvent, l'on fait remonter à l'idéalisme allemand post-kantien, et auquel nous avons déjà fait allusion. En fait, comme le suggère le conflit surgi dans la première moitié du XIXe siècle, entre Bohème et public bourgeois et de masse – et puis celui entre la dite *première avant-garde* et le public dans les années 1910-1920⁴⁹⁷ –, ces conflits idéologiques seraient socialement déterminés et refléteraient les conflits entre les classes dans la société moderne ; la sociologie et la critique de l'art et des idéologies, alors, se font *critique sociale*.

496 Bien que, d'un côté, le premier socialisme anglais et français n'avait pas réussi, du point de vue du matérialisme dialectique, à donner une base théorique valable à ses ambitions ; et que, de l'autre côté, elle fut contrainte de s'appuyer sur une classe particulière : le prolétariat.

497 Ces cinéastes sortent, écrit-il, de la « "prolétarisation" des couches moyennes intellectualisées » : ils arrivent tous au cinéma après des ambitions littéraires ou musicales.

Partie II

Thèses sur la théorie et l'historiographie de l'art d'avant-garde

II.0. Prémisse

À plusieurs reprises, nous avons souligné que, sur les études qui concernent l'art ou le cinéma d'avant-garde – même les plus critiques et historico-socialement conscientes –, pèse une certaine tradition polémique et historico-critique devenue hégémonique. Ce poids est particulièrement lourd pour la critique et l'historiographie du cinéma, car le concept d'avant-garde y entre sous une forme déjà définie, héritée de la théorie et de la critique de l'art ; une forme qui, selon nos hypothèses, serait idéologico-politiquement orientée.

Cette forme conceptuelle serait ce que nous allons appeler *esthétisme bourgeois*⁴⁹⁸, lequel structure, autant qu'il en est structuré, le marché de l'art, les foires, les expositions et les musées ; il domine aussi dans les *media de masse* et dans l'opinion publique, tout comme dans l'enseignement et les études académiques, et, plus en général, dans les institutions. En deux mots, cet *esthétisme* constitue⁴⁹⁹ l'*opinion hégémonique*.

Or, si nous pouvons constater que cette conception est soutenue par les institutions ; qu'elle est, donc, propre à l'idéologie de la classe dominante ; il devient évident que son éventuelle charge oppositionnelle – révolutionnaire, critique, etc. – devra être, d'une manière ou d'une autre, neutralisée – du moins dans ses effets *structurels*, pratico-politiques – et que, *en dernière instance*, elle assume – par ces effets-là – une fonction *apologétique*.

498 Au cours de notre exposé, en effet, nous distinguerons un *esthétisme* défendant les valeurs *moderno-bourgeoises*, du premier *esthétisme*, foncièrement *aristocratico-élitiste*, anti-bourgeois et anti-moderniste.

499 Il faut entendre ce terme aussi au sens *opératif* : nous voulons dire que l'*esthétisme hégémonique*, non seulement fait partie de l'*opinion hégémonique*, mais *façonne, détermine* – parmi d'autres agents –, les opinions.

Hypothèse fort problématique car, comme Albera l'a rappelé, l'*esthétisme* fut, initialement, un phénomène *anti-bourgeois*. Nous allons explorer cette hypothèse en essayant de joindre à l'étude des formes esthétiques et de l'individualité de l'artiste, celle de leurs interrelations avec les rapports historico-sociaux. Par cette méthode, les œuvres d'art et les théories qui les accompagnent peuvent être comprises, non en tant que valeurs ou formes *figées* une fois pour toutes, éternellement valides – comme des *idées* –, mais selon un mouvement dialectique qui soumet leurs efficacité et compréhension à des changements et à des prises de position idéologico-politiques⁵⁰⁰.

Nous allons donc, maintenant, analyser et critiquer cet *esthétisme* d'où a surgi l'*anti-conformisme relativiste* et d'où, de manière souvent trop acritique, les théories du cinéma d'avant-garde ont emprunté leur univers terminologico-conceptuel.

500 Que l'on pense, par exemple, au mépris que l'on accorda à l'art gothique ou au maniérisme à certaines époques et d'un certain point de vue et à leur ré-évaluation au XIXe siècle notamment.

II.1. Chapitre 1

Critique de l'*esthétisme bourgeois* et l'émergence de l'hypothèse de la cohabitation de plusieurs tendances d'avant-garde en conflit entre elles et en rapport avec la lutte des classes

II.1.1. Problèmes terminologiques et conceptuels de la critique et de l'historiographie hégémoniques de l'avant-garde

Lors des réflexions précédentes, en effet, plusieurs aspects de ce que nous avons appelé *esthétisme bourgeois* ont émergé – même si en des termes encore hypothétiques – comme des idées reçues d'une manière insuffisamment critique. Déjà Poggioli, puis Enzensberger, avaient remarqué que la locution d'« art d'avant-garde », bien que centrale et, même, à la mode, dans le jargon critico-historiographique, le plus souvent était employée, autant du côté de ses défenseurs que de celui de ses détracteurs, d'une manière impropre ou, du moins, fort discutable⁵⁰¹. À cet égard, le philosophe allemand observait :

On accepte sans critique, d'un côté comme de l'autre, une notion critique qui a fait fortune à Paris il y a plus d'un siècle et a été considérée depuis comme une pierre de touche [...].⁵⁰²

Comme nous le disions le concept d'art d'avant-garde s'est imposé d'une manière presque totalement *acritique* – et davantage dans le domaine du cinéma. Pour la critique et l'historiographie de l'art, ce n'est point un phénomène extraordinaire : les concepts qui leur sont les plus essentiels, les plus structurels, ont subi le même sort ; que l'on pense à l'usage tout à fait approximatif que l'on fait de termes comme ceux d'« art », « esthétique » ou « poésie », et de l'embarras qu'en causeraient des tentatives de définition.

Il est vrai que dans les dernières décennies les textes consacrés à l'« art d'avant-garde » se sont multipliés, mais la plupart admettent tous les *présupposés* que Poggioli mettait déjà en discussion dans sa vieille *Théorie*. Ces textes, dans la mesure où se fondent

501 Poggioli écrivait : « Pour ce qui concerne les innombrables mentions accidentelles ou hasardeuses qui accompagnent rituellement le recours constant à cette formule [celle d'« avant-garde »] dans la critique [...] de l'art moderne, ce n'est pas impropre d'affirmer qu'elles se limitent presque toujours à un usage suggestif en sens étymologique ou symbolique de l'image qu'elle contient » ; R. Poggioli, *op. cit.*, p. 13.

502 Hans Magnus Enzensberger, « Les apories de l'avant-garde » [1962], in Id., *Culture ou mise en condition ?*, trad. B. Lortholary, Paris, UGE, 1973, p. 342. L'auteur précise que « [...] presque aucune des trop nombreuses personnes qui l'ont à la bouche [le vocable "avant-garde"] ne réfléchit à son sens exact. Cela vaut pour les partisans de l'avant-garde aussi bien que pour ses ennemis. Ils se différencient par leurs jugements, mais non par les prémisses » ; *ibid.*.

sur des idées déjà institutionnalisées et reçues d'une manière *acritique* – souvent, d'ailleurs, inconsciemment simplifiées ou dévoyées par rapport à leur contexte ou signification d'origine –, peuvent montrer certaines différences superficielles et, le plus souvent, arbitraires : certains détails dans la définition du concept ; les délimitations chronologiques du phénomène ; les inclusions et les exclusions de mouvements et des artistes ; etc. Toutefois, il est possible de reconnaître des caractères communs à la plupart de ces textes : d'une part, la propension à identifier le concept d'« art d'avant-garde » avec celui d'« art expérimental », comme nous l'avons déjà signalé, et/ou d'« art moderne » – même par les locutions de « modernité artistique » ou « esthétique » – et/ou, notamment dans le monde anglo-saxon, de « modernisme »⁵⁰³ ; d'autre part, la mise en place, presque automatique et naturelle – pour ainsi dire –, de l'*autonomo-télie* de l'art en tant que caractère fondamental de cet ensemble de phénomènes qu'on réunit sous les termes et concepts que nous venons d'évoquer. Autrement dit, le plus souvent, c'est à *partir* d'une position *formaliste* – apodictiquement assumée – que l'on définit ce qui est ou devrait être l'« art d'avant-garde ». En ce sens, comme nous le verrons, la théorie de Clement Greenberg peut être considérée comme véritablement *exemplaire*, dans la mesure où elle a été aussi l'une des plus influentes du XXe siècle. Fondement *formaliste* dont souffre aussi, comme nous l'avons vu, cette idéologie qui reconnaît un geste contestataire à l'art d'avant-garde aussi dans les champs moral et politique et que nous avons appelé *anti-conformisme*.

Même tout récemment, un enseignant-chercheur de l'École Normale Supérieure a tenté en deux volumes pondéreux de reversionner l'histoire des « avant-gardes » de 1848 à 1945⁵⁰⁴ ; mais tout bien qu'elle ressente, comme nous, une insatisfaction et une gêne pour l'historiographie hégémonique – qu'elle appelle « récit canonique » ou « moderniste » et auquel l'« historien a quelque difficulté à [...] adhérer sans mesure »⁵⁰⁵ –, ne pouvait donner une définition plus *canonique* des « avant-gardes »⁵⁰⁶ et finalement les réduire aux groupes

503 Même des auteurs comme Conio qui cherchent à remettre en question la conception hégémonique d'*art d'avant-garde*, tombent encore dans cette équivoque ; cf. Gérard Conio et Philippe Sers, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.

504 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016 et Id., *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

505 *Ibid.*, p. 15-16.

506 « Par avant-garde on entend dans ces pages, dans une perspective sociologique, des groupes d'artistes qui se présentèrent comme des avant-gardes, utilisant parfois le terme, s'exprimèrent en rupture avec les modes de penser la culture et les arts de leur époque, valorisant l'innovation esthétique réclamaient une reconnaissance et entendaient participer à l'aventure internationale de la modernité » ; *ibid.*, p. 13.

d'« artistes novateurs »⁵⁰⁷. Bref, il n'y a aucune véritable remise en question théorique du concept d'« art d'avant-garde » – même pas dans l'introduction au premier volume, programmatiquement intitulée *Qu'est-ce que l'avant-garde ?* –, dont est immédiatement admise la conception hégémonique⁵⁰⁸.

C'est à partir de ce point de vue *formaliste – esthétiste*, si l'on préfère – qu'a été dressée cette reconstruction historiographique devenue hégémonique, puis traduite aussi dans les manuels académiques et les « histoires de l'art » à caractère de divulgation⁵⁰⁹, qui envisage souvent le développement dudit « art moderne » comme l'acheminement unitaire et progressif – d'une aussi paradoxale qu'équivoque *tradition de ruptures* – vers ledit *art abstrait*⁵¹⁰ ; comme si ce dernier incarnait l'aboutissement définitif de la conquête de

507 Cf. *ibid.*, p. 909 et 913, par exemple.

508 Cf. *ibid.*, p. 19 sq.

509 Il serait impossible de donner une bibliographie exhaustive ou même indicative de cette position critique et historiographique hégémonique, car, comme nous l'avons déjà souligné, elle est largement hégémonique depuis plusieurs décennies. Nous nous limitons, ici, à fournir encore quelques exemples récents qui nous paraissent significatifs : Federico Poletti, *L'art au XXe siècle – I. Les avant-gardes* [2005], trad. D. Féral, Paris, Hazan, 2006, où le terme d'avant-garde est défini de la sorte : « Le terme d'"avant-garde" désigne les nouvelles recherches artistiques [...] qui, à partir de la fin du XIXe siècle, se caractérisent par une rébellion et une rupture ouverte vis-à-vis de l'art institutionnel et de la société dominante. Les avant-gardes historiques réagissent contre la conception d'un art emprisonné dans les musées et expriment le besoin d'un renouveau esthétique susceptible d'influer sur la vie, y compris sur le plan politique » ; *ibid.*, p. 8. Cf. aussi : David Britt (dir.), *L'art moderne. De l'Impressionnisme au Post-Modernisme* [1974, 1975, 1989], trad. G. Minelli, V. Morlot, B. Blavier, Paris, Thames & Hudson, 1999 ; Édina Bernard, *1905-1945. L'art moderne*, Paris, Larousse, 1999 ; Flaminio Gualdoni, *Art. Les mouvements artistiques du XXe siècle. Du Post-Impressionnisme aux Nouveaux Médias*, trad. C. S. Mazéas, J. Nicolas, P. de Sarrazin, E. Giumelli, M. M. Kechler, L. Cruz-Valer Meijer, Milan, Skira, 2008. Les catalogues d'exposition des grands centres comme le Pompidou ou le Grand Palais aussi fournissent des témoignages significatifs de la conception hégémonique ; citons, en tant qu'exemples, Didier Ottinger (dir.), *Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive*, Paris/Milan, Éditions du Centre Pompidou/5 Continents Éditions, 2008 ; et Augustin Arteaga (dir.), *México 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2016. Il en est de même pour les études plus spécifiquement consacrées à la production artistique à partir de 1945 : Edward Lucie-Smith, *Les mouvements artistiques depuis 1945* [1969, 1975, 1984, 1995], trad. P.-R. Rouillon, Paris, Thames & Hudson, 1999 ; Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001 ; Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005. Enfin, précisons que les conceptions hégémoniques d'« art d'avant-garde » et de « modernité esthétique » restent valides aussi pour la plupart des études d'histoire et critique de la littérature ; cf., par exemple, Jean-Yves Tadié (dir.), *La littérature française*, t. II, Paris, Gallimard, 2007, p. 651 sq. et 783 sq. L'auteur des pages en question est Antoine Compagnon qui s'est occupé de la section « XXe siècle » de cet ouvrage collectif. Du même auteur on consultera avec profit aussi l'essai *Les antimodernes*, où, les habituelles ambiguïtés sur les termes de « modernité », « modernisme », « moderne », etc., sont tellement lourdes que Compagnon peut arriver à faire « join[dre] » Barthes et de Maistre ; cf. Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 547-548.

510 Nous trouvons un exemple de cette conception dans ce monument de la culture officielle qu'est le volume IV (1969) de l'*Histoire de l'art* qui intègre l'*Encyclopédie de la Pléiade* : Bernard Dorival – responsable de la direction du volume – écrit : « Avant [la Première Guerre Mondiale], c'est un bouillonnement, une exubérance, une pléthore d'inventions et de solutions plastiques, une fécondité et une vitalité qui n'offrent que peu d'exemples dans toute l'histoire de l'art. Après, ce jaillissement créateur se calme – qui l'avait déjà fait pendant la guerre : de sorte qu'il n'est pas exagéré d'affirmer qu'à part le Dadaïsme né en 1916, tout l'essentiel a été dit avant 1914, sur quoi la peinture contemporaine vit encore aujourd'hui » ; Bernard Dorival (dir.), *Histoire de l'art – IV. Du Réalisme à nos jours*, Paris, Gallimard, 1969, p. 835. Parmi les publications plus récentes citons : Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* [1994], Paris, Larousse – Sejer, 2004.

l'autonomo-télie de l'art. Selon cette perspective, lesdites « avant-gardes historiques » et « néo-avant-gardes » ne feraient qu'accomplir et pousser au bout une marche commencée par le Romantisme contre les modèles et les règles académico-traditionnels, puis prolongée – ce sont les noms les plus récurrents – par Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et le Symbolisme – à travers sa forme décadentiste aussi –, en littérature ; et par Delacroix, l'Impressionnisme, Cézanne, le Cubisme, l'Expressionnisme, etc., en peinture – sans oublier que la musique aurait suivi *grosso modo* le même parcours, du Romantisme à la Dodécaphonie⁵¹¹. Une conception qui se trouve inévitablement dans une impasse au moment où le processus d'*abstraction* paraît avoir atteint son état de perfection et le développement de l'art semble *tourner à vide*, dans une « morne » « répétition »⁵¹² : lorsque, après la Seconde Guerre Mondiale, s'institutionnalise une échelle de valeurs où ledit *art abstrait* devient presque un requis – même dans le marché – pour tout artiste ayant des hautes ambitions poético-esthétiques, tandis que la production dite *réaliste* est presque totalement cantonnée dans les enfers de l'art le plus vulgaire ou arriéré, surgissent, inévitablement, les proclamations d'une « mort de l'art » – nous allons le voir dans l'exemple d'Octavio Paz, notamment – ou de l'« art contemporain » comme « bazar » et « n'importe quoi »⁵¹³.

Mais, ce n'est pas tout : nous essaierons de comprendre, d'une part, comment le *formalisme* puise ses fondements théoriques dans une vision du monde foncièrement *aristocratico-transcendantaliste* – d'où l'exigence de l'*abstraction* de ce que ses tenants appellent le « monde extérieur » –, et, d'autre part, combien cette source *aristocratico-transcendantaliste* soit, peu à peu, partiellement oubliée et, par une substitution de valeurs,

511 Cf., encore récemment, les exemples donnés par Joyeux-Prunel de la succession des générations des artistes novateurs ; B. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918*, cit., p. 29. Il nous paraît significatif qu'aussi les auteurs les plus lucides et les plus critiques envers la tradition critico-historiographique hégémonique – parmi ceux que nous citons, rappelons Renato Poggioli, Peter Bürger, Octavio Paz, Edoardo Sanguineti et, plus récemment, Luc Ferry et Gérard Conio – restent, chacun à sa mesure, néanmoins enlisés dans le cadre établi par cette même tradition.

512 C'est la thèse de Luc Ferry, selon lequel, l'art contemporain serait tombé dans une « simple répétition vide et morne du geste morne de l'innovation pour l'innovation » ; L. Ferry, *Homo aestheticus* [1990], Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 274.

513 Ce sont aucun des termes émergés de la querelle sur l'art contemporain ayant eu lieu en France au début des années 1990 et qui avait débuté avec trois dossiers – déjà rappelés, cf. *supra* – de la revue *Esprit* : n. 173, juillet-août 1991 ; n. 179, février 1992 ; n. 185, octobre 1992 ; avec des textes de : J. Bloedé, D. Bougnoux, J.-P. Domecq, F. Gaillard, B. Joliet, M. Kessler, M. Le Bot, J. Molino, N. Mouraux, J. Rustin, D. Sagot-Duvaurox. La production artistique mise en question par ces critiques appartient majoritairement à la deuxième moitié du XXe siècle, mais les attaques s'adressent aussi aux décennies précédentes, qui auraient préparé la situation plus récente ; on y indique Marcel Duchamp, notamment, comme figure *génique* de l'art à condamner. Les thèses de Jean-Philippe Domecq, notamment, ont trouvé une suite fortunée dans sa trilogie : *Artistes sans art ?*, Paris, Éd. Esprit, 1994 ; *Misère de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999 ; *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2004. Comme nous l'avons déjà rappelé, la querelle trouva place aussi dans un dossier spécial de la revue *Télérama* – intitulé « Art contemporain : le grand bazar », octobre 1992.

se réalise le passage de ce qu'on pourra appeler l'*esthétisme aristocratique* vers l'*esthétisme bourgeois*. En d'autres termes, nous essaierons d'expliquer le caractère inévitable de la confusion entre *avant-garde* et *modernisme*, dans la mesure où la définition d'art d'avant-garde actuellement hégémonique dans les débats défend des valeurs proprement *modernes* – et, même, *moderno-bourgeois* – : notamment, celles du *formalisme*, de l'*innovation*, du *progrès* et, de manière parfois plus implicite, de l'*individualisme*. Voici, donc, l'une des nos hypothèses fondamentales : si, comme l'écrivait déjà en 1924 Erwin Panofsky, l'« individualité et [l']originalité » ont pu devenir les critères fondamentaux « où nous voyons habituellement l'éminente marque distinctive des productions de l'art »⁵¹⁴ et, ajouterions-nous, dudit « art d'avant-garde », c'est que notre culture – celle qui trouve place dans les institutions et qui est devenue hégémonique – n'a fait qu'affirmer et développer une conception qui a été rendue possible par l'affirmation des rapports socio-culturels moderno-bourgeois et qui rentre pleinement dans le cadre de valeurs de la Modernité.

II.1.2. L'autonomo-télie de l'art selon l'exemple de « What is Avant-Garde ? » de Richard Kostelanetz

À titre d'exemple de la conception de l'*esthétisme bourgeois*, nous allons analyser la définition d'« art d'avant-garde » que l'essayiste américain Richard Kostelanetz a proposée dans son *Introduction*, programmatiquement intitulée « What is Avant-garde ? », à l'ouvrage collectif *The Avant-garde Tradition in Literature*⁵¹⁵. Kostelanetz est l'auteur de nombreuses études sur l'art du XXe siècle⁵¹⁶ et, notamment, d'un assez récent *Dictionary of the Avant-gardes*⁵¹⁷. Le texte « What is Avant-garde ? » est, pour nous, particulièrement intéressant car il révèle les difficultés conceptuelles que l'idée reçue de l'*autonomo-télie* de l'art implique ;

514 Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983, p. 19.

515 R. Kostelanetz (dir.), *The Avant-garde Tradition in Literature*, Buffalo, Prometheus Books, 1982.

516 Citons : *Twenties in the Sixties*, Westport – London, Greenwood Press, 1979 ; *The Old Fictions and the New*, McFarland, Jefferson – Londres, 1987 ; *On Innovative Art-ist-s*, Jefferson, McFarland, 1992 ; *On Innovative Performance(s). Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, McFarland, Jefferson – Londres, 1994 ; *Film and Video. Alternative Views*, Brooklyn, Autonomedia, 2005.

517 R. Kostelanetz, *A Dictionary of the Avant-garde*, New York, Schirmer Books, 2000. Dans cet ouvrage, toute tentative définitoire est toutefois absente ; dans le dictionnaire manque, en fait, la voix « Avant-garde ». Il s'agit d'une sélection d'artistes, courants et procédés de l'art du XXe siècle, où il est évident que les critères utilisés sont ceux que l'auteur défend dans le texte « What is Avant-garde ? ».

des difficultés qui aboutissent, très souvent, à des contradictions insolubles.

Kostelanetz établit « trois critères discriminatoires » censés définir « précisément » ce que serait l'*art d'avant-garde* :

Used precisely, the term avant-garde should refer to work that satisfies three discriminatory criteria : it transcends current artistic conventions in crucial respects, establishing a discernible distance between itself and the mass of current practices ; second, avant-garde work will necessarily take considerable time its maximum audience ; and, third, it will probably inspire future, comparably advanced endeavors.⁵¹⁸

Soulignons tout de suite que l'objet de la définition de l'auteur est l'œuvre d'art saisie dans son *individualité* ; selon l'auteur, le statut d'*avant-garde* ne demande nullement l'action d'un *groupe* ou d'un *front commun*. À partir de ces critères, cet objet individuel se définit par ses *relations* – en l'occurrence de *distinction* et *fécondation* – par rapport à la « masse » des pratiques artistiques « courantes » : l'un des caractères de l'œuvre *d'avant-garde* serait de *s'avancer* sur un « terrain nouveau » et de « viole[r] les règles établies » de l'« esthétique » dominante⁵¹⁹. Tous ces critères fondent l'exigence de cette *sur-différenciation* qui, comme nous l'avons observé, domine le système de l'art.

Or, comme la « masse » de la production artistique s'adresse au public de *masse*, l'œuvre d'*avant-garde* devra cibler un autre public ; en effet, la seconde *relation* qui la définit concerne celui-ci : *il faut* que, pendant un *certain* laps de temps, elle soit inaccessible au *grand public*, qu'elle reste l'apanage d'une minorité – l'on entrevoit déjà le caractère *élitiste* de cette conception. Or, la *précision* que ces critères devaient assurer est déjà offusquée par, d'un côté, l'impossibilité de définir la quantité de temps pendant laquelle l'œuvre devra rester inaccessible au grand public ; et d'un autre côté, parce que la *fécondation* qui met l'« avant-garde » en relation avec la production *courante* – comme l'explique le troisième critère – demeure comme une simple *possibilité* qui sera vérifiable seulement rétrospectivement.

En tout cas, dans la mesure où la reconnaissance de l'œuvre d'*avant-garde* demande la considération de sa relation avec le public, Kostelanetz semble proposer comme nécessaire un regard *sociologique*. Toutefois, cela est démenti par la suite : en dernière instance, l'auteur précisera que celui d'« avant-garde » « est un terme propre à l'histoire de

518 R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit., p. 3.

519 « [...] entering new terrain, it [l'art d'avant-garde] violates entrenched rules – it makes current “esthetics” seem irrelevant » ; *ibid.*, p. 4

l'art, non une catégorie sociologique »⁵²⁰. Ce qui n'est pas totalement faux : nous ne croyons non plus qu'on puisse réduire le concept d'« art d'avant-garde » à une « catégorie sociologique ». Le problème est en amont : c'est que, aligné à l'idéologie *moderno-bourgeoise* de la *séparation* des objets et des champs, Kostelanetz ne semble même pas pouvoir concevoir qu'un phénomène – en l'occurrence l'œuvre d'art – puisse relever autant de la sphère *poético-esthétique* que de celle *sociale* : ainsi, la condition de l'*autonomo-télie* de l'art et de son « histoire » est postulée comme un présupposé hors discussion ; la position du *formalisme* est adoptée acritiquement. L'*esthétisme bourgeois* a hérité de celui *aristocratique* – nous le verrons – la conviction qu'une considération *sociologique* de l'œuvre d'art contaminerait et troublerait la valeur *poético-esthétique* – pure – de celle-ci : l'*esthétisme* n'arrive pas à s'apercevoir que cette *contamination*, pour ainsi dire, contient la possibilité d'un enrichissement, d'une compréhension plus profonde et plus complète de l'œuvre, et, même, de ses valeurs spécifiquement *poético-esthétiques*⁵²¹. Selon Kostelanetz, les conditions historico-sociales sont tellement étrangères à l'artiste que, même, la « position sociale » de celui-ci « découle[rait] du destin de [ses] efforts créatifs »⁵²² : l'artiste est conçu comme un créateur tout-puissant, travaillant dans une sphère sur-élevée, en totale autonomie, par rapport à la vie sociale.

Mais, les réflexions de Kostelanetz montrent clairement comment l'idée reçue de l'*autonomo-télie* de l'art entre en conflit avec l'observation des rapports réels de l'œuvre : si, dans un premier temps, la relation entre l'œuvre et le « public » constituait l'un des « critères discriminatoires » de sa *précise* définition de l'art d'avant-garde, en suite, il affirme que la « réponse du public commun [*general public*] n'a rien à faire avec une définition précise de l'essence de l'avant-garde [*avant-gardeness*] », et que l'éventuel « antagonisme » entre cette dernière et le public des « philistins » n'est, aux fins des définitions, qu'une « caractéristique secondaire »⁵²³. Ce déni de toute prise en compte sociologique est d'autant plus étonnant car pour cette conception, non seulement la reconnaissance du caractère « différent » et, même, « révolutionnaire » des formes esthétiques passe par le *choc* des habitudes perceptives et

520 « Avant-garde is an art-historical term, not a sociological category » ; *ibid.*, p. 5-6.

521 Si l'expérience *poético-esthétique* est nécessairement *contaminée* par des déterminations sociales, toutefois cette expérience est différente si nous avons *conscience* ou pas de cette *contamination*.

522 R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit., p. 5.

523 Et, ajoute-t-il : « However, it is both false and ignorant [!] to use a secondary characteristic in lieu of a primary definition » ; *ibid.*

gustatives du « public »⁵²⁴, mais aussi parce que l'artiste d'avant-garde viserait une portion de public *sociologiquement déterminée* : en effet, même en admettant que l'artiste ne s'adresse pas à cette « populace commune, qui ne se fait aucun souci » du geste de l'avant-garde, Kostelanetz soutient néanmoins que l'avant-gardiste cherche à frapper les « gardiens de la culture »⁵²⁵ et les « gens éduqués à l'art »⁵²⁶.

Si Kostelanetz peut croire d'avoir libéré l'œuvre d'*avant-garde* de toute contamination sociologique c'est que l'*esthétisme* est lié à la conviction que la sphère de la culture et ses membres – et, donc, le public des spécialistes et des gens cultivés – s'élèvent au-dessus de la sphère de l'économie, de l'utilité pratique et des rapports socio-culturels massifiés. Mais ladite culture *haute* et son public ne sont nullement indépendants des rapports socio-économiques, ni de la culture et du public de masse ; et, même en l'admettant, une œuvre qui renonce programmatiquement à une tranche du public – à sa majorité – prend *déjà* une position face aux rapports sociaux, elle en fait *déjà* partie, et ces rapports en constituent *déjà* l'une de ses déterminations. Obtenir l'*autonomo-télie* des œuvres d'art, la séparation de celles-ci de la société et de toute compréhension d'ordre sociologique, signifierait renoncer à tout public – ce qui impliquerait la mort esthétique de l'œuvre –, ou croire à l'existence d'un public *abstrait*, indépendant de la société ; mais, comment se pourrait-il qu'un *public* soit effectivement indépendant de la société ? En somme, Kostelanetz n'arrive pas à renfermer l'action de l'œuvre d'*avant-garde* dans le pur champ de l'« histoire de l'art » ; ni, donc, à justifier théoriquement le *présupposé*, hérité acritiquement, de l'*autonomo-télie* de l'art. Au contraire, de ses réflexions émerge le conflit théorique entre l'idée reçue de l'*autonomo-télie* de l'art et la réalité des rapports que toute œuvre d'art nécessairement entretient avec la société.

Voyons, donc, par quel chemin théorique Kostelanetz aboutit à la contradiction entre exigence et refus de l'approche *sociologique*.

524 « An audience perceives them as different, if not as forbiddingly revolutionary » ; « the commonness of those perceptions is, of course, a patent measure of the work's being art-historically ahead of its time » ; *ibid.*, p. 4.

525 « Those most antagonized by the avant-garde are not the general populace, which really does not care, but the guardians of culture » ; *ibid.*

526 « challenge the perceptual procedures of artistically educated people [...] » ; *ibid.*

II.1.3. L'esthétisme bourgeois et le fantasme de la sociologie

Or, comme nous l'avons vu, Kostelanetz reconnaît l'œuvre d'*avant-garde*, tout d'abord, par une *distinction*, relativement à l'*ensemble* de la production artistique ; le premier caractère de l'œuvre d'*avant-garde* sera, donc, la *différence*. Cependant, Kostelanetz reconnaît cette *différence* à l'intérieur d'une évolution *historique unitaire* : l'« histoire de l'art ». Celle-ci est conçue comme un flux englobant toute la production artistique et *séparée* des autres sphères sociales ou culturelles ; elle est *autonome* et sans aucune finalité qui ne soit *son propre* avancement. C'est alors que la qualification « d'*avant-garde* » trouve sa raison d'être, faisant référence à la *position avancée* de l'œuvre d'*avant-garde* dans ce flux historique. C'est dans le cadre de l'« histoire de l'art » ainsi conçue, que le caractère de la *différence* prend les contours de celui de la *nouveauté*, et, plus précisément, de *nouveauté esthétique* – puisque la considération du contenu *logique*, sans parler du mode de *production*, serait une trahison de l'autonomo-télie des formes *esthétiques* – : la *nouveauté esthétique* devient, alors, la force qui meut l'« histoire de l'art ». Ce qui est *esthétiquement nouveau*, donc, c'est-à-dire plus *avancé*, fait l'« histoire de l'art » : c'est ce qu'on retient de toute la production poético-esthétique de chaque époque⁵²⁷. Ce qui est *esthétiquement nouveau* est, donc, souverainement valorisé et considéré comme *meilleur* : cette « histoire de l'art » est l'histoire du *progrès* de l'art ; et les artistes les plus admirés seront ces *pionniers*, ces *expérimentateurs*, ces *avant-coureurs*, qui défrichent les nouveaux terrains, qui poussent l'« histoire de l'art » *en avant*. Au début des années Trente, Anton Webern put décrire l'essor dudit dodécaphonisme, à savoir, l'école musicale considérée la plus « avancée », comme le « chemin vers la nouvelle musique »⁵²⁸. Et c'est précisément pour la raison susmentionnée, à savoir que selon l'*esthétisme bourgeois* la catégorie de *nouveauté* est intimement liée à celles d'*avancement* et de *progrès*, que toute tentative de dépasser ce même *esthétisme* par la substitution de l'opposition de *nouveau* et *poncif*, avec celle de *progrès* – ou *en avant* – et *réaction* – comme cela avait été proposé par Enzensberger, mais

527 La plupart des *Histoires de l'Art* publiées aujourd'hui – et notamment les manuels académiques – sont la liste, plus ou moins critiquement établie, de ces *nouveautés*.

528 Tel est le titre d'un célèbre cycle de conférence qu'il donna entre 1932 et 1933 – traduit en français in Anton Webern, *Le chemin vers la nouvelle musique et autres écrits*, trad. V. Barras, A. Carruzzo, G. Starobinski, B. Boccadoro, Genève, Contrechamps, 2008.

plutôt comme attributs de la « critique » de l'art que de ses produits⁵²⁹ –, mérite d'être précisée et approfondie.

Mais Kostelanetz voit bien que cette définition d'art d'avant-garde ne se dérobe pas au « danger » – pour ainsi dire, de son point de vue – d'être déterminée par des critères sociologiques. Notamment, il se sent obligé de préciser la distinction entre les évolutions de la « mode » et celles de l'« art », d'un côté, et d'évacuer le soupçon que, dans sa démarche de *distinction* de la production et du public de masse, l'art d'avant-garde soit élitiste et anti-populaire.

Nous avons vu que Kostelanetz conçoit l'« histoire de l'art » comme un enchaînement d'*innovations poético-esthétiques* apportées par l'avant-garde. Entendu de la sorte, on pourrait alors se demander qu'est-ce qui différencie l'art d'avant-garde de la « mode [fashion] ». Cesare Brandi, en effet, observait que reconnaître l'art d'avant-garde par le « simple repérage de stylèmes nouveaux substituant les stylèmes surannés et usés [...] réduirait l'avant-garde à la mode »⁵³⁰. Mais l'*esthétisme* a une considération de l'« art » trop élevée pour la confondre avec la « mode » : l'art d'avant-garde, soutient Kostelanetz, a pour « but » la « découverte » et l'« auto-dépassement », ce qui l'assigne au domaine de l'« histoire de l'art » ; la « mode » vise, en revanche, la « standardisation » et la « formule à succès », relevant ainsi de la « sociologie du goût rentable [*sociology of lucrative taste*] ». Ainsi, dès qu'un style ou un procédé d'avant-garde devient « à la mode », selon Kostelanetz, il « commence à apparaître comme décadent »⁵³¹.

Cette dernière pensée suggère toutefois qu'en dépit de la finalité supérieure qu'elle s'assigne, *en réalité* l'art d'avant-garde pourrait se voir réduit à ce qui lance les *modes*, les *tendances*, du futur – accomplissant ainsi le troisième critère établi par Kostelanetz, celui de sa *possible fécondité* –, et donc, en dernière instance, à travailler pour le système de la *mode*, précisément : n'importe quelle œuvre, en tant qu'agent *individuel* de « découverte », d'*anticipation* des formes *esthétiques* du futur, au lieu de faire opposition à la culture massifiée, peut être aisément phagocytée par le mécanisme de la mode, tout comme les ciné-expérimentateurs le furent par l'industrie du cinéma.

Pire encore : les intérêts économiques qui gisent derrière la production et la

529 H. M. Enzensberger, *op. cit.*, p. 344 sq.

530 Cesare Brandi, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966, p. 137 [nous traduisons].

531 R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », *cit.*, p. 5.

diffusion des œuvres d'art sont devenus trop gros pour que les marchands, les affairistes et les artistes eux-mêmes les négligent : il serait naïf de considérer le *travail* d'un artiste comme si le marché de l'art n'existait pas, tout comme de croire que l'« histoire de l'art » soit vraiment un développement exclusivement déterminé par l'*innovation esthétique*, sans aucune relation avec les autres domaines socio-culturels. Enzensberger a pu soutenir que, du moins depuis l'institutionnalisation de l'idéologie de l'*esthétisme*, « la tendance de demain est, sinon tout simplement inventée, du moins claironnée et favorisée par [l'industrie culturelle] » : puisque l'« avenir d'une œuvre est coté comme celui d'une valeur boursière », sa « postérité », loin d'être le résultat d'un prétendu *progrès esthétique autonome*, serait « produite industriellement ». Selon Enzensberger, aujourd'hui, l'*innovation artistique* servirait une « clientèle d'avant-garde, qui veut qu'on lui serve ce qu'il y a de plus nouveau » ; posséder les œuvres d'art les plus *avancées* est considéré un signe d'*avancement* culturel et de richesse, un *symbole* du statut socio-culturel du possesseur. Dans cette perspective, les artistes « prennent [...] figure d'employés » et de « concurrents », devant « précéder sans cesse leurs [collègues] d'un nez » pour satisfaire la demande de cette clientèle-là⁵³². La valeur *marchande* d'une œuvre d'art est, aujourd'hui, directement proportionnelle à sa valeur de *nouveauté* et de *choc esthétiques*, c'est-à-dire, à la valeur de ses prétendus caractères *autonomo-téliques* ; et le public – et, paradoxalement, l'artiste lui-même – qui cherche dans l'œuvre d'art ces valeurs-ci est le même qui en fait une marchandise⁵³³. On a pu soutenir que dans la mesure où l'*autonomo-télie* de l'art n'est qu'une *illusion*, elle peut être vendue en tant que marchandise⁵³⁴. C'est en cela, peut-être, que, dans les conditions capitalistes de production et consommation, se joue la dialectique profonde – nous en traiterons plus bas – entre *valeur d'usage* et *valeur d'échange* de l'œuvre d'art : l'expérience – effective ou prétendue – de l'*autonomo-télie* de l'art sert une exigence de notre société qui rend les œuvres d'art une marchandise digne de la plus grande estime.

Edoardo Sanguineti, par une analyse lucide et une autocritique implacable – lui-même était considéré comme un poète d'*avant-garde* – qui mérite d'être citée, indiquait dans ses interrelations avec le musée et le marché, le symptôme le plus évident de la *neutralisation* de l'« avant-garde » :

532 H. M. Enzensberger, *op. cit.*, p. 354-355.

533 Cf., par exemple, Karel Teige, *Le marché de l'art* [1936], trad. M. Gerghel, Paris, Allia, 2010, p. 77-78.

534 Cf. Andreas Huyssen, « Adorno in Reverse : From Hollywood to Richard Wagner » [1983], in Id., *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 39-40.

L'avant-garde se dresse, du point de vue structurel, contre la réduction du fait esthétique en tant que marchandise, et finalement [...], elle y précipite dedans : sur le plan supra-structurel, elle a pour ennemi déclaré le musée, lequel, au final, comme dans les pires fables, la dévore toute tranquillement. [...]. Le musée et le marché sont absolument contigus et communicants ; mieux, ils sont les deux façades d'un seul et même édifice social : le prix et l'estime s'identifient, en agissant respectivement sur le versant pratiquement actif ou théoriquement oisif du phénomène esthétique. Si le musée est la figure réelle de l'autonomie de l'art, il est aussi et à la fois la figure compensatrice de son hétéronomie mercantile.

L'art descend ainsi au niveau du marché, mais [...] il est ensuite immédiatement relevé dans l'olympie haut et inoffensif des classiques. [...].

Descendu au niveau du divertissement gratuit, placé parmi les problèmes sociologiques du loisir et du temps libre [...], l'art cherche à se soustraire à son destin de stérilité clownesque, de sauver un quelque certificat de noblesse dans l'océan des instruments de la communication de masse : dans la meilleure des hypothèses, il arrive seulement à faire monter son propre prix, avant de précipiter dans le musée. Ainsi l'élite économique, pendant qu'elle détruit le sens de l'existence de l'art, assume en même temps le noble rôle du sauveur : le petit-bourgeois, auquel échoit par définition la défense du vieux bon sens, et par illusion la conservation de toutes les valeurs éternelles humaines, telles qu'elles lui ont été inculquées par l'école, la famille, l'église, continue, le pauvre, à se laisser stupéfier et émerveiller et terrifier par la déshumanisation de l'art ; mais le grand-bourgeois, lequel, quand il peut, règle les prix et dirige la consommation, sais bien ce qu'il achète, et, on le sait bien, rien l'effraie. Comme il sait que toute chose a son prix, et qu'il s'agit de savoir trouver, et de pouvoir dépenser, la bonne somme, de même il sait que tout produit artistique, tôt ou tard, trouve son musée spécifique.⁵³⁵

En somme, depuis les années 1960, du moins, on commençait à s'apercevoir que la thèse d'une opposition idéologico-politique au moyen de l'art à partir du geste *esthétiste* était désormais intenable ; que, par cette voie-là, il ne fallait pas s'attendre à des oppositions de la part des institutions non plus. D'ailleurs, Karel Teige avait souligné, déjà en 1936, que les « critères » de « "talent", "virtuosité", "originalité", etc. » avaient été aisément incorporés au « marché de l'art », de manière que la « révolte de l'artiste » « d'avant-garde » résultait désormais « stérilis[ée], inoffensi[ve], neutralisé[e] »⁵³⁶. En somme, la production artistique serait tellement lointaine d'être autonome par rapport à ce que Kostelanetz appelle la « sociologie du goût rentable », qu'aujourd'hui on ne sait plus si un artiste a gagné – à proprement parler – sa place dans l'« histoire de l'art » grâce au *prix* que ses œuvres ont atteint sur le marché ou en vertu de sa prétendue *force innovante*. Comme l'écrivait Sanguineti, l'« histoire de la parole "succès" est le secret de l'esthétique romantico-bourgeoise »⁵³⁷.

Mais la possibilité même de cette dernière locution – « esthétique romantico-bourgeoise » – devrait alarmer les antennes des critiques et des historiens de l'art : car, à

535 Edoardo Sanguineti, « Sopra l'avanguardia » [1963], in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milan, Feltrinelli, 1975, p. 65-

66 [nous traduisons ici et toutes les citations successives de ce texte].

536 K. Teige, *op. cit.*, p. 77.

537 E. Sanguineti, *op. cit.*, p. 64.

travers l'activité poétique précisément, le geste romantique devait *s'opposer* à l'affirmation de la culture et de la société bourgeoises, et il fut sans cesse réactivé contre celles-ci. Or, comment le Romantisme peut-il apparaître, aujourd'hui, en tant que partie intégrante de cette culture et de cette société-mêmes contre lesquelles il s'était dressé ? C'est que, comme nous l'avons anticipé, *l'esthétisme bourgeois* est l'héritier de celui *aristocratique*, dont le Romantisme fut le laboratoire principal. Mais nous ne pourrions nous occuper en détail de cette question que plus tard ; pour l'instant, il s'agit encore de mettre en discussion les thèses et la rhétorique des tenants actuels de *l'esthétisme bourgeois*.

Par l'exemple de Kostelanetz on a essayé de montrer comment, désormais, il soit devenu impossible de légitimer *théoriquement* la thèse de l'autonomo-télie de l'art, comme si la poésie et l'esthétique constituaient une sphère *supérieure* à une société qu'on définit technocratique et à une culture de la massification. En ce sens, Gérard Conio, par exemple, lorsqu'il s'est attelé à ré-examiner le concept d'« art d'avant-garde », a dû insister sur la nécessité de faire de l'« opposition » entre l'art d'avant-garde et la « modernité sociale » comme point de départ essentiel⁵³⁸ : si l'on revenait aux intentions des artistes eux-mêmes, selon Conio, il fallait reconnaître que le « projet » de l'« avant-garde » avait une *finalité* explicitement *politique*, celle de « "construire le monde" », où l'« opposition » contre la société moderno-bourgeoise se serait traduite, notamment, dans le refus du « matérialisme » et de la « technocrati[e] » qui l'accompagnaient. Cependant, observait Conio, puisque « aujourd'hui » l'art d'avant-garde a été « récupér[é] » par les musées et les études académiques, il ne serait pas devenu seulement l'objet d'une « illusion rétrospective », mais aussi la victime d'une « mythification » et d'une « falsification » : le « message de l'avant-garde », son message *politique*, aurait été « nivel[é] et galvaud[é] »⁵³⁹.

Au fond, toutefois, Conio ne fait que reconnaître l'*intention* politique de la prétention à l'autonomo-télie de l'art typique de *l'esthétisme* ; il porte au niveau de la conscience ce conflit que le *formalisme esthétiste* aurait refoulé ; il s'aperçoit, en effet, que *déjà* ce dernier contiendrait la « notion de dissidence ». Le fait que dans la praxis les institutions nient le refus avant-gardiste de la « modernité sociale », n'implique nullement que ces mêmes institutions le nient aussi sur le plan idéologique : nous avons déjà été amenés à avancer l'hypothèse que ce serait précisément cette *illusion de liberté* et

538 Cf. G. Conio et P. Sers, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, cit., p. 1-7, notamment ; cf. *infra*, aussi.

539 Cf. *infra*.

d'*opposition* propre à l'« avant-garde » qui, aujourd'hui, se vendrait plutôt bien sur les marchés. Ainsi, tout comme pour l'*esthétisme*, la prétention à l'autonomo-télie reste, pour Conio aussi, le « principe » déterminant du « combat de l'art et de la poésie modernes ». Autrement dit, mise à part cette reconnaissance *politique*, la révision de Conio du concept d'« art d'avant-garde » accepte toutes les assises théoriques typiques de l'*esthétisme* et, en fin de compte, assume la même position de l'*anti-conformisme relativiste* : le « principe d'autonomie » se traduit essentiellement dans la « rupture avec la mimesis » et les « modèles », et dans le refus d'« annex[er] l'art à la sphère économique ». Raison pour laquelle Conio peut indiquer en Baudelaire – et, plus en général, dans le « modernisme artistique » – le « repère fondamental » de l'« avant-garde » ; laquelle, d'ailleurs, semble trouver dans l'« art abstrait » – comme le veut le *formalisme* dominant – sa manifestation la plus poussée. En fin de compte, la tentative de Conio de « redéfinir la notion d'avant-garde » ne s'éloigne d'un pas – sinon par celui de la prise de conscience de sa nature *politique* – de la définition « institutionnalis[e] » que lui-même refuse. C'est ainsi que même le critère de l'« opposition » peut être inconsciemment *mis en doute* par Conio lui-même : l'« avant-garde » ne se trouverait plus « contre » mais en « dehors » de la « modernité sociale »⁵⁴⁰. C'est le débouché inévitable pour toute théorie qui construit le geste de protestation artistique sur des notions comme celles d'*autonomo-télie*, *inutilité* ou *étrangeté* – où l'on ne sait pas combien consciemment est avouée la nature *tragique* de ce geste qui, désormais on le sait bien, est voué à l'échec, à être phagocyté par l'« omnivore » système hégémonique⁵⁴¹. D'ailleurs, il est assez évident qu'à partir du moment où le combat de l'art d'avant-garde comprend le rejet du développement technologique de la production, l'intégration du Constructivisme, par exemple, paraît bien forcée⁵⁴² – où, grâce à un tour terminologique, le

540 Il nous semble que toutes les difficultés de la tentative de redéfinition de Conio émergent d'une manière évidente dans son autre texte, *Modernisme et modernité*, où, finalement, comme dans la théorie de *l'art pour l'art*, la seule possibilité de l'artiste de s'échapper de l'étau « social » reste le rêve baudelairien de se placer en dehors de ce monde : « La question qui se pose à l'artiste contemporain est tout simplement la suivante : comment éviter d'être mangé par une société omnivore ? Où doit-il se situer pour échapper à la double prise de notre temps d'infamie ? La réponse a déjà été donnée depuis longtemps par celui qui a été le premier poète du modernisme, la première victime de la modernité : "n'importe où pourvu que ce soit hors de ce monde". L'artiste qui commet l'erreur de se positionner "contre" la pression sociale est déjà pris au piège. [...] La question de l'autonomie de l'art a masqué une exigence beaucoup plus grave, celle de l'autonomie de l'artiste » ; G. Conio, *Modernisme et modernité*, Villeurbanne, Nouveau Musée – Institut d'Art Contemporain, 1996, p. 41-42.

541 L'« un des principaux paradoxes du modernisme » consisterait, selon Conio, « dans la constatation suivante : c'est en allant le plus loin, le plus tragiquement possible dans la voie de l'inutilité, de la contingence, dans la voie du hasard que l'artiste fait œuvre utile [...] » ; *ibid.*, p. 20 et cf. *ibid.*, p. 41-42.

542 Conio ne semble pas remarquer que l'*art abstrait* découlait d'une prise de position philosophique nettement spiritualiste, où le *concret*, le *réel*, appartiennent, justement, au domaine de l'Esprit ; ce qui ne vaut nullement pour une « avant-garde » comme le Constructivisme qui, de manière plus ou moins problématique, s'oriente vers une

concret des constructivistes peut être confondu avec celui de l'*art abstrait*.

C'est comme si Conio n'était pas arrivé à se débarrasser complètement de cette « dichotomie entre l'esthétique et l'idéologie, entre le discours poétique et le discours politique » qu'il avoue avoir défendue dans le passé⁵⁴³, et sur laquelle se fondent, justement, la théorie de l'autonomo-télie de l'art et la version désormais « institutionnalis[e] » de la théorie de l'art d'avant-garde. La reconnaissance de la nature *politique* de l'art d'avant-garde est, sans doute, un pas important, mais il n'est pas suffisant ; la complexité idéologique et politique de la « modernité » exige une *détermination* supérieure que les réflexions de Conio ne fournissent pas ; elles présentent ainsi la plupart des problèmes terminologiques et conceptuels que nous avons déjà repérés dans les théories *esthétistes* et *anti-conformistes* : en premier lieu, Conio se retrouve à identifier l'« avant-garde » au « modernisme artistique » – ou plus simplement à l'« art moderne » – dans la mesure où elle aurait été la « fondatrice de ce qu'on appelle aujourd'hui la modernité » ; mais, *en même temps*, elle se serait opposée à la « modernité sociale »⁵⁴⁴. En second lieu, l'orientation *politique* de l'« opposition », que l'art d'avant-garde est censé mener, demande à être bien définie : d'une part, parce que, comme nous l'avons déjà observé, certains mouvements que l'on insère habituellement dans l'art d'avant-garde ont, en réalité, défendu des valeurs propres à la « modernité », comme le développement techno-mécanique de production et diffusion des œuvres d'art ; mais aussi parce que, d'autre part, une *opposition à la Modernité* pourrait venir aussi bien de « gauche » que de « droite », aussi bien des forces dites « progressistes » que de celles « réactionnaires », qui, justement, avaient, pendant tout le XIXe siècle, méprisé la

position *matérialiste* et *politiquement engagée*. Conio écrit : « Le son est au départ de l'idée de l'œuvre d'art autonome, "en tant que telle", qu'on ne peut réduire à rien d'autre qu'elle-même. Mais par la suite on assiste à une rotation des pôles de référence, puisqu'on va passer de la musique à la peinture, et de la peinture à la construction (avec les contre-reliefs de Tatline par exemple) : l'art s'ouvre sur le monde, il sort de lui-même pour se donner une nouvelle visée, celle de "construire le monde", et pour tenter ainsi de se trouver un nouveau sens. Ce qu'on appelle l'abstraction (ce qui est un contresens, puisque l'art abstrait est en fait l'art le plus concret qui soit : un tableau abstrait est un tableau qui existe en tant que tel, c'est un objet qui prend place parmi les autres objets, qui a son sens en lui-même, et non pas dans une posture de représentation et de mimétisme), cet art dit "abstrait" donc, mais qui, en réalité, est "concret", va subsister, mais il devra se transformer, se métamorphoser pour rester lui-même, pour rester fidèle au principe d'autonomie » ; *ibid.*, p. 2.

543 « Pendant longtemps j'ai fondé ma réflexion sur la dichotomie entre l'esthétique et l'idéologie, entre le discours poétique et le discours politique. Comme la plupart de ceux qui ont vécu à l'Est, j'étais très attaché à la notion de dissidence, et puis un beau jour, je me suis rendu compte que cette façon de voir était très schématique, voire très simpliste. Je me suis aperçu qu'il y avait des corrélations entre ces deux modes de discours » ; *ibid.*, p. 3.

544 Dans un texte précédent, *Modernisme et modernité*, Conio avait déjà établi ce rapport qui, pour lui, ne semble pas présenter aucune difficulté : on y trouve écrit, par exemple, que « Le modernisme, dans son élan de transgression doit sans cesse se repositionner, se ressourcer, pour échapper aux pièges que lui tend la modernité » ; ou encore : dans un premier temps, on lit que « Baudelaire a été le premier poète de la modernité » ; puis, qu'il aurait été le « premier poète du modernisme, la première victime de la modernité » ; G. Conio, *Modernisme et modernité*, cit., p. 5, 14 et 41-42.

« modernité », où elles ne voyaient que de *progrès matériels* et, de leurs points de vue *spiritualiste, décadence*.

Les discours concernant l'*opposition* de l'art à la société modernobourgeoise semblent oublier, trop souvent, que, jusqu'aux deux Guerres Mondiales, les valeurs et les partis liés à l'ancienne aristocratie étaient passés, au cours des XVIIIe et XIXe siècles, à l'*opposition*, et qu'ils étaient encore fort présents sur la scène politique et idéologico-culturelle. Le problème est, en somme, de *perspective historique* : nous essayerons de montrer que, par exemple, ce ne fut nullement le « modernisme artistique » – entendu comme l'« avant-garde » qui aurait découlé de Baudelaire – qui, comme le soutient Conio, aurait rompu avec les modèles et la Tradition, obtenant ainsi l'autonomie de l'art et, en somme, « fond[é] la modernité »⁵⁴⁵ : nous essayerons de montrer que cette rupture fut accomplie, bien avant, par certaines tendances *réalistes* ou *naturalistes*, à partir de la fin du Moyen Âge, avec la crise de la société et de la culture féodales.

Encore un point mérite d'être soulevé : comme déjà chez Hagener et Albera, ce sont les « avant-gardes » *soviétiques*, notamment – celles qui sont nées *après* la Révolution d'Octobre –, qui posent problème aux tenants actuels de l'*esthétisme* ; car ce sont elles qui, se mettant au service des institutions politiques bolcheviques et essayant de renouer un rapport avec ce qu'on appelait la « masse » et la modernité technique, mettent en crise cette opposition *esthétiste* entre œuvre d'art et société modernobourgeoise qui avait été fondée sur le principe de l'autonomo-télie de l'art⁵⁴⁶ ; ce sont elles qui ouvrent la déchirure la plus profonde dans cette homogénéité à laquelle la reconstruction rétrospective de l'historiographie aujourd'hui hégémonique prétend réduire l'« avant-garde ».

À ce propos, certaines réflexions d'Andreas Huyssen nous paraissent fort intéressantes. Lui aussi, comme Conio, avait inculqué, si l'on peut dire, la « canonis[ation] » à laquelle l'« interprétation académique », *institutionnalisée*, avait soumis l'« art d'avant-

545 « Le renversement ainsi opéré a le mérite de libérer l'art de son assujettissement traditionnel au contexte social et à lui reconnaître le statut de sujet autonome qui a été la principale conquête du modernisme » ; *ibid.*, p. 8 ; « [...] les deux aspects présents dans l'avant-garde : la rupture et la continuité. On est constamment en rupture, tout en essayant de maintenir des valeurs éternelles qui ont, de tout temps, été celles de l'art. Il y a une permanence de la valeur esthétique, mais l'œuvre d'art, bien évidemment, évolue quant à elle en fonction des conditions historiques. Sinon, on se retrouve dans une posture d'académisme, d'imitation, de répétition des modèles. Et c'est avec cela que l'avant-garde a rompu. C'est en cela qu'elle a opéré une percée dans la modernité. L'avant-garde a été fondatrice de ce qu'on appelle aujourd'hui la modernité » ; G. Conio et P. Sers, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, cit., p. 2.

546 L'adhésion à l'innovation mécanique des futuristes est plus ambiguë que ce l'on pense le plus souvent et mériterait une analyse supplémentaire.

garde » ; mais, à la différence du français, le chercheur allemand soulignait que l'art d'avant-garde s'opposa au nœud socio-culturel hégémonique, sans refuser entièrement la « modernité ». Huysen dénonçait, en effet, que l'« interprétation académique » avait « sap[é] la dialectique vitale entre l'avant-garde et la culture de masse dans la civilisation industrielle »⁵⁴⁷. À partir de ce constat, il devait établir – et, comme Albera, en cela il suivait la *Théorie* de Peter Bürger – une nette distinction entre « modernisme » – identifié aux *art pour l'art*, Symbolisme et Décadentisme – et « avant-garde » – identifiée aux dites « avant-gardes historiques ». C'était même plus que la reconnaissance d'une différence radicale : en essayant de renouer avec la « culture de masse » et le développement de la « modernisation technologique », l'« avant-garde historique » avait essayé de s'opposer et de surmonter, de manière programmatique, le geste d'opposition de l'*esthétisme*, fondé sur l'autonomo-télie de l'art⁵⁴⁸.

Selon Huysen, donc, en premier lieu, la négation romantico-esthétiste de la « modernité » fut reconnue comme inefficace déjà par l'« avant-garde historique » au début du XXe siècle ; en second lieu, aussi l'alternative proposée par celle-ci « avait perdu », face au développement du « système de domination » – notamment à partir du Second Après-Guerre –, « son explosivité [*explosiveness*] culturelle et politique », étant devenue, précisément en tant qu'*illusion* d'un acte oppositionnel, un « instrument de légitimation » de la « culture affirmative »⁵⁴⁹ et hégémonique : le geste de protestation propre à l'« avant-garde » accomplirait, désormais, une fonction *apologétique*, au service de l'hégémonie socio-culturelle.

Mais, soutenait encore le chercheur allemand, on ne serait pas arrivé à cela par un simple processus de *neutralisation* ou *falsification* de l'« avant-garde », car l'« industrie culturelle » ou le système de communication dominant se seraient réappropriés certaines « techniques » fondamentales de l'« avant-garde », comme celle du « choc » ou, encore, le brechtien « effet de distanciation » pour les ré-instrumentaliser à leurs fins. Pire : le projet avant-gardiste cherchant à dépasser l'affirmation *esthétiste* de l'autonomo-télie de l'art, pour

547 Andreas Huysen, « The Hidden Dialectic : Avant-garde – Technology – Mass Culture » [1980], in Id., *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 4 [nous traduisons]. D'ailleurs, l'auteur décrit de cette manière la position dont nous avons fait de Kostelanetz l'exemple : « In most academic criticism the avant-garde has been ossified into an elite enterprise beyond politics and beyond everyday life, though their transformation was a central project of the historical avant-garde » ; *ibid.*

548 Id., « Introduction », *ibid.*, p. x.

549 Andreas Huysen, « The Hidden Dialectic : Avant-garde, Technology, Mass Culture », cit., p. 6.

essayer de « transform[er] la vie quotidienne » à travers l'utilisation de la communication de masse et des instruments mécaniques les plus modernes, aurait été réalisé – même si d'une manière « déformée » – par l'« industrie culturelle » – Hollywood, notamment.

Huysen devait, en somme, conclure qu'en tant qu'instruments de critique de la société et de la culture bourgeoises, les « techniques » de l'« avant-garde » étaient, désormais, « obsolètes », « chose du passé »⁵⁵⁰ : nées comme instruments d'*opposition*, elles pouvaient désormais servir les intérêts de l'hégémonie culturelle. Mais Conio aussi s'en était aperçu et pouvait déclarer, même, que l'« esthétisme » était devenu l'« allié objectif de la réaction sociale »⁵⁵¹.

Avec Conio et Huysen, nous nous trouvons, donc, face à ce problème épineux : non seulement la compréhension de l'art d'avant-garde est présentée comme dépendante de son geste *politique*, de la compréhension de la place qu'il tente d'occuper et occupe effectivement à l'intérieur de certains rapports sociaux ; non seulement, donc, il ne peut pas être compris sans une analyse *sociologique* qui complète celle des *formes esthétiques* ; mais, en plus, il faut prendre en compte que la modalité, la technique, de ce geste politique d'*opposition* – autant celui *esthétiste* que celui des dites « avant-gardes historiques » – ont pu être récupérées par l'hégémonie culturelle et sociale qui les a ré-instrumentalisées à ses propres fins, transformant ce geste-là en une affirmation de la « domination ». Autant Conio que Huysen tentent, donc, de sortir du *formalisme académique* qui aurait conduit ou favorisé cette récupération, par ce même point de départ qu'est la reconnaissance de la nature *politique* de l'art d'avant-garde ; cependant, ils ouvrent deux chemins divergents : l'un oppose, l'autre rapproche l'« avant-garde » de la « modernité » – dont la massification et la technocratie constitueraient les déterminations fondamentales.

Or, si nous accueillons la thèse de Huysen, nous devrions exclure de l'art d'avant-garde des phénomènes comme l'*art pour l'art*, l'Expressionnisme et le Surréalisme ; inversement, on a du mal à voir le Futurisme ou le Constructivisme compris dans l'« avant-garde » telle que Conio la définit. Les deux chemins souffrent peut-être d'unilatéralité et d'une application plus ou moins arbitraire de l'appellation d'« art d'avant-garde » à une série

550 Andreas Huyssen, « The Hidden Dialectic : Avant-garde, Technology, Mass Culture », cit., p. 15.

551 G. Conio, *Modernisme et modernité*, cit., p. 19. Et quelques lignes plus haut, il écrivait : « Le système de domination mis en place par la société de marché consiste, en effet, à imiter les démarches du modernisme en les vidant de leur contenu et en les utilisant à ses propres fins : le culte de la nouveauté, la déconstruction du sujet avalisent ainsi l'esthétisation et la théâtralisation de tous les phénomènes de la vie » ; *ibid.*, p. 18.

de phénomènes préalablement choisis à partir de deux traditions critiques différentes : Conio d'après la tradition s'appuyant sur les textes de l'*esthétisme* qui trouve en Baudelaire sa figure centrale ; Huyssen d'après la tradition établie par Bürger s'appuyant sur les textes de l'« avant-garde historique ».

Autant Conio que Huyssen – et, en cela, ils répètent ce que, à notre connaissance, *presque tous* les auteurs ont fait jusqu'ici – ont la prétention de porter l'historiographie de l'art d'avant-garde à un niveau d'homogénéité qu'elle ne possède pas forcément : lorsqu'on abandonne la perspective du *formalisme esthétiste*, et l'on sonde les prises de positions *politiques* – des positions déterminées par le geste poético-esthétique – des artistes généralement regroupés dans le panthéon de l'« avant-garde », l'on s'aperçoit que, en réalité, l'homogénéité de ce groupe est déchirée par divergences, sinon des oppositions, autant dans les intentions que dans les actes. Mais rien ne nous oblige à exclure ceux-ci ou ceux-là de ce panthéon aux délimitations postiches créées par l'*esthétisme*, comme si *une seule* « avant-garde » avait droit d'existence : il suffirait de remarquer, peut-être, que dans le domaine militaire ou celui politique *plusieurs avant-gardes*, appartenant à des camps ou à des partis différents et, même, opposés, peuvent *co-exister* ; il n'y a aucune raison pour laquelle cela ne doive pas valoir également pour le domaine artistique. Et c'est exactement à cette possibilité de co-existence de *plusieurs avant-gardes artistiques* que s'ouvre le concept d'« art d'avant-garde » lorsqu'il se fonde sur ce *principe fondamental* que nous allons proposer plus bas.

En tout cas, au-delà de ces éventuelles limites, autant la théorie de Conio que celle de Huyssen, nous suggèrent qu'il ne faudrait pas reconnaître seulement le caractère *politique*, mais aussi celui *historique* de l'« art d'avant-garde ». Il s'agirait d'un concept et d'un phénomène intimement liés aux développements culturels et sociaux de l'Âge Moderne ; ils seraient inséparables de ceux-ci. De ce point de vue, leur *extension* à toute époque de l'histoire de l'art ne pourrait procéder que d'une opération d'*abstraction* des dynamiques historico-sociales, et ne pourrait que s'appuyer sur des catégories – comme celle d'*autonomie*, *critique*, *innovation* – entendues à leur tour d'une manière *abstraite*, *absolue* ; ce que le *formalisme esthétiste* a, en fait, mis en œuvre. La *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger est, sans doute, aujourd'hui, l'un des textes de référence pour toute conception de l'art d'avant-garde qui tente de surmonter les insuffisances *historiques* et

sociologiques de la conception *canonisée*, celle qui a été établie par la critique et l'historiographie d'empreinte *esthétiste* – dont Kostelanetz est un exemple très parlant. Et c'est pourquoi nous analyserons, plus tard, le texte de Bürger en détail ; mais nous pouvons déjà montrer, brièvement ici, comment les catégories fondamentales de la critique *esthétiste* – l'autonomo-télie et l'innovation – perdent, dans la perspective historico-sociologique de Bürger, tout leur prétendu pouvoir d'opposition à la société modernobourgeoise : en effet, dès que l'*innovation* est découverte, pour ainsi dire, comme une détermination fondamentale des lois du marché libéral, rien ne peut sauver les tendances artistiques les plus « avancées » et « différentes » de leur contribution à ces mécanismes de la *mode* et du *marché*, c'est-à-dire, de leur *hétéronomie* et *hétérotélie* :

On doit se souvenir que là où l'art cède à la compulsion du nouveau qui lui est imposée par la société marchande, il devient impossible de le distinguer de la mode.⁵⁵²

En somme : la compréhension du geste critique de l'« art d'avant-garde » ne doit pas seulement faire face à un concept *nivelé* et *galvaudé* au fil des décennies, mais aussi à l'*histoire* du *développement* de cette culture et cette société contre lesquelles ce concept est, aujourd'hui encore, instrumentalisé. Une compréhension du concept d'« art d'avant-garde » ne peut pas négliger l'*histoire* de celui-ci et de ses relations avec son *autre* : les autres sphères de la culture et de la société. Il faut notamment prendre en compte, d'une part, l'intégration des productions culturelles au marché libéral et, d'autre part, ces processus d'élargissement et de *massification* de la culture qui, entre le XIXe et le XXe siècle, ont produit ces *sur-diffusion* et *sur-différenciation* de la production artistique qui semblent, non seulement *neutraliser*, mais même se nourrir de l'affirmation de tout ce qu'on lui croit différent ou contradictoire. La *sur-différenciation* des œuvres et leur *sur-diffusion*, en effet, sont intimement liées à la *sur-différenciation* et la *sur-diffusion* du public – de simple jouisseurs et de collectionneurs – de l'art qui se sont produites, au Bas Âge Moderne, avec une accélération impressionnante. L'ouverture et l'élargissement progressif du public de l'art, aux classes sociales « inférieures », avec la progressive *unification* de la production – la culture et les moyens de production deviennent de plus en plus *globaux* –, ont créé de toutes nouvelles conditions de production des œuvres artistiques. Idéalement, *toute* œuvre peut trouver son public, et, en tout cas, aucune forme *esthétique* n'est exclue *a priori* de la lutte

552 P. Bürger, *op. cit.*, p. 102.

concurrentielle du marché ; l'interdiction de la censure est légitimée seulement par le repérage de déterminations morales ou logiques explicites – comme, par exemple, la pornographie ou des propos franchement racistes ou sexistes. Même les produits *esthétiquement* les plus extrêmes, dans la mesure où ils restent une tranche *minoritaire* de la production, ne créent aucun trouble au fonctionnement du marché et des institutions, car ils satisfont une minorité du public qui peut les apprécier. Dans son action *individuelle*, toute œuvre est, donc, bien reçue dans les bras les plus accueillants qui aient été : ceux du marché libéral. L'illusion d'une critique de la culture bourgeoise par la critique de certaines formes esthétiques put survivre jusqu'au moment où le système socio-culturel modernobourgeois ne fut pleinement mis en place – après la Seconde Guerre Mondiale – ; jusqu'au moment où survivaient encore certaines institutions résiduelles de l'ancien système culturel, classico-académique ; à cette époque, on pouvait croire que par la critique de ces résidus de l'ancien régime, on s'opposait à la société modernobourgeoise alors qu'on faisait son intérêt.

II.1.4. De la « rupture avec la tradition » à la « tradition du nouveau » : les équivoques du « formalisme » et du « modernisme »

Le concept de « modernité » devient véritablement le *centre* de l'art d'avant-garde lorsqu'on détermine celle-ci par le critère de la « rupture avec la tradition ». Il y a toute une série d'historiens et théoriciens, en fait, dont la conception de l'art d'avant-garde coïncide à bien des égards avec celle *esthétiste* ; mais ils donnent au geste d'*opposition* de l'*esthétisme* une portée plus ample : non seulement contre les tendances dominantes – les « modes » – et la culture de masse, comme le fait Kostelanetz⁵⁵³, mais contre la Tradition, entendue comme une vision du monde, comme un vaste système idéologique et pratique, fondés sur des valeurs – comme l'autorité de l'*ancien*, des *règles* et des *modèles* – qui envahissaient tous les rapports sociaux et humains, et qui seront mis en crise par l'avancée de cette Modernité – elle aussi entendue à partir d'un système de valeurs et de rapports pratiques – dont l'« avant-

553 Kostelanetz écrit : « Le "passé" que l'avant-garde aspire à surmonter, ce n'est pas la tradition de l'art, mais les modes actuellement décadentes » ; R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit., p. 4. L'on voit bien qu'en dépit de ses ambitions, l'auteur définit encore l'*avant-garde* par rapport à ces déterminations « sociologiques » que sont la « mode » et le « goût rentable ».

garde » serait l'expression poético-esthétique la plus aboutie. C'est alors, en fait, que l'identification entre « art d'avant-garde » et « art moderne » ou « modernisme » devient plus prégnante. Or, cette interprétation qui fait de la rupture avec la Tradition le caractère fondamental de l'art d'avant-garde est une conception historiographiquement *forte*, car elle est obligée de repérer le moment décisif du basculement des valeurs et des rapports en sens *moderne* ; le moment de crise fondamental où s'est opérée la rupture avec la Tradition. Or, le plus souvent, les tenants de cette conception – parmi lesquels, nous pouvons citer, outre Poggioli, aussi Valéry, Hauser, Della Volpe, Hadjinicolaou, Habermas ou Sanguineti⁵⁵⁴ – indiquent ce moment fondamental dans l'opposition romantique et néo-romantique contre les « règles » et les « modèles » et, parfois, plus concrètement, contre l'académisme et le Classicisme.

Or, pour cette conception qui fait de l'art d'avant-garde un geste essentiellement *anti-traditionnel*, la constitution, établie par la critique et l'historiographie *formalistes*, d'une *tradition de l'avant-garde*, serait fort problématique ; pour elle, le titre de l'ouvrage dirigé par Kostelanetz – *The Avant-garde Tradition in Literature* – pose un problème similaire à celui de la présence des œuvres d'avant-garde dans les musées et les foires. Kostelanetz peut, en revanche, aligner les œuvres d'avant-garde en une « tradition » sans que cela provoque le moindre souci théorique ; cette « insouciance » tient au fait que le *formalisme* conçoit l'avant-garde comme l'agent, dans l'histoire de l'art, de l'*innovation des stylèmes*, des *formes esthétiques*. À cette « insouciance » est directement liée, donc, la possibilité d'appliquer le concept d'« art d'avant-garde » à toute époque du passé. Il est intéressant de voir, en effet, comment Kostelanetz est incapable de donner une justification théorique à sa limitation de l'« avant-garde » aux « temps modernes », qui apparaît comme une simple répétition rhétorique d'une *idée reçue* ; ses thèses, proprement *formalistes*, impliqueraient, au contraire, la nécessité de d'élargir l'application du concept d'« avant-garde » à toute époque historique⁵⁵⁵. Nous verrons, en effet, que le *formalisme* donne du concept de

554 Cf. R. Poggioli, *op. cit.*, p. 202-203, 236 ; et aussi : Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art* [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 318 ; Paul Valéry, « Léonard et les philosophes » [1929], in Id., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957, p. 128-129 ; A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature* [1951], Paris, PUF, 2004, p. 536 sq. ; Galvano Della Volpe, *Critica del gusto* [1960], Milan, Feltrinelli, 1971, p. 159-160 ; Nicos Hadjinicolaou, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », in *Histoire et Critique des Arts*, n. 6, juillet 1978, p. 67-68. J. Habermas, *op. cit.*, p. 9 ; Jean Burgos, « Avanguardia e arrière-pensées » in J. Burgos et E. Sanguineti, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1995 ; E. Sanguineti, « Linee della ricerca avanguardistica » [1996], in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milan, Feltrinelli, 2001. Cf. *infra* sur le rôle joué par la Querelle entre anciens et modernes dans l'histoire de la rupture avec la tradition.

555 « Past art can still legitimately be called avant-garde if it was innovative at its debut – if it satisfied all three criteria

« modernisme » une interprétation historiographiquement plus *faible* par rapport aux théoriciens qui déterminent l'« avant-garde » et le « modernisme » par la rupture avec la Tradition.

Mais le paradoxe contenu dans le titre du livre dirigé par Kostelanetz n'est pas nouveau : en 1959, le critique américain Harold Rosenberg avait intitulé son célèbre recueil de textes sur l'art contemporain, *The Tradition of the New*, dont Kostelanetz ne manque pas de se réclamer. Toutefois, au-delà d'une ressemblance superficielle, les perspectives des deux auteurs sont radicalement différentes : Rosenberg observait qu'*au début*, par son geste *innovant*, l'art moderne prétendit rompre avec la *Tradition* – au sens fort du terme – ; et que seulement plus tard, ce geste se serait *institutionnalisé* dans une « tradition » de ruptures simplement *formelles*. Rosenberg, en fait, lançait comme un appel pour récupérer le *contenu* des gestes artistiques, ce qui pousserait à concevoir la « tradition du nouveau » comme une sorte de *trahison* de la « rupture avec la tradition », comme sa version *institutionnalisée*, *neutralisée* et *falsifiée*. En d'autres termes, Rosenberg *dénonçait* le *formalisme* auquel l'on aurait réduit l'art d'avant-garde – et l'art en général –, tandis que Kostelanetz le *défend*. Ce dernier ré-utilise dans le cadre d'une *apologie* de l'« avant-garde », un concept – celui de l'« avant-garde » comme « tradition du nouveau » – qui, chez Rosenberg, tenait le rôle d'instance *critique*.

Kostelanetz aurait dû se réclamer, plutôt, d'Herbert Read ou du père spirituel du *formalisme* qui domine, aujourd'hui, la critique et l'historiographie de l'art, à savoir Clement Greenberg. Les trois se rejoignent, tout d'abord, sur l'acceptation qu'ils donnent au caractère *révolutionnaire* ou *subversif* de l'art, conçu comme limité au domaine des *formes esthétiques*, étranger à la *politique*⁵⁵⁶ : l'artiste est, selon Read, un « explorateur » avançant

mentioned before. Such works form the history of avant-garde art in modern times » ; « Whenever the current state of an art is generally perceived as decadent or expired, then a new avant-garde is destined to arise » ; R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit., p. 4-5.

556 Herbert Read écrivait : « Le mouvement moderne qui apparut au cours de la première décennie de ce siècle était fondamentalement révolutionnaire, et a touché tous les arts [...]. Lorsque je définis ce mouvement comme *fondamentalement révolutionnaire* j'attache un sens littéral à ces mots rebattus. Il existe deux façons d'être révolutionnaire. On peut avoir un but précis, [...] et une fois ce but atteint, la révolution est accomplie, terminée [...]. Mais ce n'est pas ce genre de révolutionnaire qu'étaient Picasso, Klee ou Joyce. [...] Ils ne savaient ni où ils allaient, ni ce qu'ils allaient découvrir. [...] Ils étaient des explorateurs, mais il n'avaient pas de boussole. Picasso a dit : "En art, l'important n'est pas de chercher, mais de trouver", ce qui pourrait être la devise du mouvement en général. Ces artistes se projetaient dans le futur, dans l'inconnu, sans savoir ce qu'ils allaient trouver [...] » ; il devient, toutefois, clair que la seule *révolution* prise en compte est celle des *symboles* et des *images* : « L'artiste révolutionnaire naît dans un monde de clichés, d'images surannées [...]. Par conséquent, il invente des nouveaux symboles [...]. Puis les académiciens arrivent et essayent de généraliser ces symboles [...] » ; Herbert Read, *La philosophie de l'art moderne* [1964], trad. S. Manceau, Paris, Éd. Sylvie Messinger, 1988, p. 48-49. Greenberg aussi limite la *subversion* aux expériences poético-esthétiques : « Au contraire, on pourrait dire qu'il lui arrive

aveuglement, sans savoir ce qu'il cherche ; d'où la justification des pratiques *expérimentales* et celles livrées à l'*aléa*, très exploitées, en fait, par lesdites « avant-gardes ». Nous le voyons clairement : c'est en ces auteurs, dont ils accueillent la plupart des termes et concepts, que les tenants de l'*esthétisme* au cinéma trouvent leur source ; ils en sont comme la dépendance dans le domaine des études sur le cinéma. Or, c'est alors, quand le geste *critique* de l'art – cinéma compris – est conçu comme exclusivement interne à son domaine spécifique, à l'intérieur de l'*institution art*, qu'il ne peut plus y avoir de ruptures ou bouleversements structurels, mais seulement une sorte de « tradition » ou « continuité » de *révolutions* simplement *formelles*⁵⁵⁷. Ce qui fait que le *formalisme* porte bien son nom et que, notamment, toute tentative de faire déboucher ces « révolutions » dans le champ *politique* – ce à quoi tend l'*anti-conformisme* – paraît destinée à échouer.

L'identification entre l'« avant-garde » et le « modernisme » ou l'« art moderne » qui pourtant apparaît dans les écrits de Read, Greenberg et Kostelanetz, devra nécessairement être, alors, beaucoup plus *faible* que chez les théoriciens qui conçoivent l'« avant-garde » comme une rupture avec la Tradition. C'est précisément ce que Greenberg, l'un des théoriciens majeurs du *formalisme*, avoue : il explique, en effet – et on l'oublie trop souvent –, que du point de vue du *formalisme*, le « modernisme » n'est nullement une rupture radicale avec la Tradition, mais la simple « exacerbation » – qui trouverait son exemple majeur dans le criticisme kantien – d'une *méthode critique* qui avait déjà été mise en pratique dans le passé et dans d'autres « civilisations » que celle occidentale et qui s'identifie avec le *formalisme* lui-même :

Le Modernisme ne concerne pas que l'art et la littérature. Aujourd'hui, il touche presque l'intégralité de ce qui est véritablement vivant dans notre culture. Pour autant, il nous apparaît comme une véritable nouveauté historique. La civilisation occidentale n'est pas la première civilisation à inspecter et questionner ses propres fondements, mais elle est celle qui a été le plus

souvent de réaliser empiriquement des possibilités théoriques et, ce faisant, il teste la pertinence de nombreuses théories esthétiques à l'aune de la pratique et de l'expérience réelles de l'art. À cet égard, seul le Modernisme peut être considéré comme subversif. Certains facteurs que nous pensions essentiels au faire artistique et à l'expérience esthétique se sont révélés contingents quand la peinture moderniste a su se passer d'eux tout en continuant à offrir une pleine expérience de l'art » ; Clement Greenberg, « La peinture moderniste » [1960], trad. P. Krajewski, in *Appareil*, n. 17, 2016, disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/appareil/2302> [nous soulignons]. Cette dernière thèse semble parfaitement illustrée par Kostelanetz avec son exemple de la musique de Varèse : « to accept an innovative work [which] taught [...] about the possible beauty and coherence in what they had previously perceived as percussive “noise” » ; R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit., p. 4.

557 « Chaque fois, on espère une nouvelle forme d'art, si différente des arts précédents, si affranchie des règles pratiques et des jugements de goût, que tout un chacun, quel que soit son niveau d'information, aurait voix au chapitre. Et à chaque fois, cette attente est déçue, car chaque nouvelle phase de l'art moderniste prend finalement place dans une histoire, continue et intelligible, *du goût et de la tradition* » ; C. Greenberg, *op. cit.* [nous soulignons].

loin dans ce sens. J'identifie l'avènement du Modernisme avec l'intensification, voire l'exacerbation de cette tendance auto-critique qui a commencé avec le philosophe Kant. Parce qu'il a été le premier à critiquer les moyens mêmes de la critique, je considère Kant comme le premier vrai moderniste.

L'essence du Modernisme, tel que je le vois, réside dans l'utilisation des méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, *non pas afin de la subvertir mais dans le but de l'asseoir plus solidement dans son domaine de compétences*. Kant a utilisé la logique pour établir les limites de la logique, et alors même qu'il ôtait beaucoup à l'ancienne juridiction de celle-ci, il la renforçait et l'assurait d'autant plus fermement dans son assise réduite.⁵⁵⁸

En ce sens et comme nous le verrons plus bas, le concept d'« avant-garde » tel qu'il avait été esquissé par Estienne Pasquier au début du XVII^e siècle reposait, déjà, sur la présupposition que fût possible une critique de l'art *par* l'art, des formes artistiques *par* d'autres formes artistiques. À cette époque, en d'autres termes, subsistaient déjà les conditions pour penser l'action des œuvres d'art dans les termes du *formalisme* – bien que encore *primitif*, pour ainsi dire. Mais nous montrerons que cela a été possible précisément parce que les valeurs de la Modernité – dont l'*innovation* et l'*autonomie* de l'*individuel* – s'étaient déjà suffisamment affirmées ; nous montrerons, autrement dit, que l'idée reçue selon laquelle la Modernité commencerait à la fin du XVIII^e siècle nécessite d'être reconsidérée.

Les réflexions de Greenberg révèlent, donc, une ambiguïté de fond, de principe, propre à la théorie *formaliste* telle qu'elle s'applique en art, car elle conçoit comme *non-exclusivement moderne* cette *méthode critique* sur laquelle, pourtant, le *formalisme* bâti le concept de « modernisme ». Mais, ces réflexions révèlent une autre ambiguïté, lourde de conséquences pour le concept d'art d'avant-garde tel que le *formalisme* peut le légitimer : en tant que tel, en tant que *formaliste*, la critique de l'art d'avant-garde ne renonce pas seulement à attaquer la structure des rapports sociaux ; elle ne se condamne pas seulement à une action *inoffensive* sur le plan *politique* ; mais elle renonce aussi à attaquer le *contenu* de son propre domaine : si l'on suit avec cohérence la méthode *formaliste*, l'art d'avant-garde ne peut même pas prétendre à *révolutionner* la *structure* de l'art lui-même – l'« institution art », pour le dire dans les termes de Peter Bürger⁵⁵⁹ – ; il se limiterait à mener une *recherche* avec la simple finalité de *délimiter le champ de compétence* de l'art ; d'où l'essor de l'expérimentalisme *formel* comme pratique principale de l'« avant-garde » au sens

558 *Ibid.* [nous soulignons].

559 Cf. *infra*.

formaliste. Il n'est, donc, nullement paradoxal, mais tout à fait cohérent avec ses principes, que la démarche *critique formaliste* mène à un geste, comme l'observaient Huyssen, Barthes⁵⁶⁰, etc., *affirmatif* des rapports socio-culturels hégémoniques. Les réflexions de Greenberg, en somme, que du point de vue du *formalisme*, dans la mesure où l'*objet* de la critique est purement interne, dans la mesure où le *sujet* a pour *objet* de critique soi-même – raison pour laquelle *formalisme* et *subjectivisme* s'identifient –, le geste d'affirmation de l'*autonomo-télie* de l'art met en œuvre une critique qui ne peut – ni veut – générer de conflit avec le nœud socio-culturel *moderne*, précisément parce que la Modernité se caractériserait par l'« exacerbation » de ce même geste. Si l'art d'avant-garde *formaliste* ne peut pas agir contre la « société moderne », cela tient précisément au fait qu'il n'est qu'une branche du « modernisme », qu'il défend et applique les valeurs qui structurent notre société et notre culture. Bref, la *critique formaliste* ne s'oppose pas, mais affirme les valeurs de la Modernité – raison pour laquelle le *formalisme* peut s'auto-définir aussi « modernisme ».

S'explique ainsi le paradoxe auquel nous avaient menés les thèses de Poggioli – ou, nous le verrons, Barthes – : suivant le point de vue *formaliste*, s'il existe vraiment un phénomène artistique qu'on peut appeler « avant-garde », eh bien, ce phénomène travaillera *au service* – et non *en opposition* – des rapports socio-culturels modernobourgeois. Il ne faut pas oublier, en effet, que, comme l'a rappelé Huyssen⁵⁶¹, la théorie *formaliste* de Greenberg, qui fait de l'*autonomo-télie* le principe fondamental de l'art d'avant-garde, naît en réaction à la soumission de la culture à la propagande d'État dans les régimes totalitaires ; elle est donc née avec le programme précis de défendre ces valeurs *libérales modernes* que les totalitarismes niaient. Et comme nous l'avons déjà observé, ce n'est nullement un hasard si la conception *formaliste* de l'« avant-garde » s'institutionnalisa dans le Second Après-Guerre, et dans les pays anglo-saxons, notamment, lorsqu'elle put être instrumentalisée dans le conflit culturel relatif à la Guerre Froide dans le but d'affirmer les valeurs modernobourgeoises – il a été révélé que, non seulement le MoMa, mais aussi la CIA aurait appuyé ledit « expressionnisme abstrait », dont Greenberg fut un soutien théorique fondamental⁵⁶².

Mais, ce qui plus compte, et soulignons-le encore, c'est que les principes-mêmes de

560 Cf. *infra*.

561 A. Huyssen, *op. cit.*, p. ix.

562 Cf. Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », in *Artforum*, n. 10, juin 1974, p. 39-41 ; et, entre autres, plus récent, Frances Stonor Saunders, « Modern art was CIA "weapon" », in *The Independent*, 21 octobre 1995.

la démarche simplement *auto-critique*, de l'« avant-garde » au sens *formaliste*, sapent à la racine toute prétention à une action *politiquement* « subversive » de l'art : sa critique ne regarde ni la destruction de l'*institution art*, ni le bouleversement des rapports sociaux. En dernière instance, la critique de ladite « avant-garde » au sens *esthétiste – formaliste et moderniste – bourgeois* semble pouvoir se réduire à ce simple appel, lancé par Apollinaire et maintes fois rappelé dans les textes sur l'« avant-garde », à l'« aventure » contre l'« ordre » ; une « aventure » qui, toutefois, à y regarder de plus près, loin d'aspérer à la mise en déroute de tous les valeurs et des rapports établis – l'« ordre » –, avouait son amitié à la société et demandait, tout bonnement, de lui réserver un regard bienveillant⁵⁶³.

Si les réflexions de Greenberg fournissent certaines explications, elles ne fournissent pas une légitimation théorique de l'application du *formalisme* au domaine poético-esthétique. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà remarqué, l'application de la perspective *formaliste* aux manifestations de l'art, par exemple, du Moyen Âge – et Greenberg ne se l'interdit nullement⁵⁶⁴ –, risque de devenir un acte de violence, de *domination idéologique* sur les faits historiques : considérer un tableau votif médiéval exclusivement dans les termes d'une auto-critique des moyens picturaux, comporte son abstraction des déterminations idéologiques et historico-sociologiques qui le caractérisent – la finalité culturelle, par exemple – pour le soumettre à celles aujourd'hui hégémoniques, et notamment à la logique du musée.

De même, il peut en arriver avec l'*anti-conformisme relativiste* : lorsque Eugenio Battisti définit certains artistes maniéristes ou baroques « d'avant-garde », dans la mesure où ils auraient mis en discussion certaines formes institutionnelles⁵⁶⁵, ne fait que projeter rétrospectivement des valeurs et des rapports à l'autorité propres de notre époque, dans un passé où tout le système de valeurs et des rapports socio-culturels était entièrement

563 « [...] Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul pourrait des deux savoir Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre Entre nous et pour nous mes amis Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention De l'Ordre et de l'Aventure Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu Bouche qui est l'ordre même Soyez indulgents quand vous nous comparez A ceux qui furent la perfection de l'ordre Nous qui quêtions partout l'aventure Nous ne sommes pas vos ennemis Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues Mille phantasmes impondérables Auxquels il faut donner de la réalité » ; G. Apollinaire, « La jolie rousse », in Id., *Calligrammes* [1918], Paris, Gallimard, 2013, p. 197-198.

564 « Alors que chez un Maître Ancien on a tendance à voir ce qui est peint avant de voir le tableau lui-même, on voit un tableau moderniste d'abord comme un tableau. Il s'agit là, bien sûr, de la meilleure façon de regarder tout tableau, ancien ou moderniste, mais le Modernisme l'impose comme la seule et nécessaire voie du regard, de sorte que le succès du Modernisme consacre le succès de l'auto-critique » ; C. Greenberg, *op. cit.*

565 Cf. Eugenio Battisti, *In luoghi di avanguardia antica*, Reggio de Calabre, Casa del Libro, 1979.

différent : pour autant que les gestes poético-esthétiques d'un artiste comme Brunelleschi puissent être considérés *subversifs*, leur portée ne peut nullement être comparée – sinon de manière très problématique – à celle d'un bohémien du XIXe siècle, d'un surréaliste comme Dalí ou d'un artiste soviétique. À cet égard, encore plus audacieux nous apparaît le choix de Patricia Falguières de faire du Maniérisme une « avant-garde au XVIe siècle », parce que, « comme toutes les avant-gardes qui lui succéderont, le maniérisme est indissociable d'une extraordinaire floraison de textes, de traités, de débats [...] » : inutile de préciser qu'un *manifeste* publié en 1909 sur un journal comme *Le Figaro* n'appartient nullement à la situation socio-culturelle des *traités*, qui ne furent accessibles que presque exclusivement aux cours aristocratiques et leur entourage. Là encore, on ne fait qu'appliquer violemment, par une analogie assez superficielle, notre vision contemporaine sur un passé fort peu similaire.

Différent nous paraît le cas de Pierre Francastel qui, lui aussi, parle de l'école maniériste italienne comme de l'« avant-garde » de son époque : mais en des termes qui n'impliquent pas un ajustement idéologique violent des rapports socio-culturels du passé aux nôtres : bien que son analyse et son discours restent sur ce point peu développés, selon l'historien français, le travail de Rosso et Primatice « correspondait alors à l'avant-garde » dans la mesure où il était « nourri de l'esprit moderne » dont François Ier s'était voulu faire le champion en France⁵⁶⁶. En d'autres termes, dans les gestes poético-esthétiques de certains artistes du XVIe siècle, Francastel ne reconnaît pas une simple innovation critique des formes poético-esthétiques – comme Greenberg – ; ni une analogie avec les modèles contemporains de l'art d'avant-garde – comme Battisti ou Falguières – ; mais, plutôt, la réponse à des nouvelles exigences socio-culturelles : le maniérisme italien serait, en revanche, une avant-garde parce qu'il *sert* le programme, entamé par le jeune roi, d'unification du pouvoir dans la cour centrale et, donc, d'affaiblissement du clergé et de l'ancienne noblesse d'épée, et, en somme, de dépassement des rapports féodalo-traditionnels ; parce qu'il *sert* une « société civile » et une « culture neuve », « celle[s] des marchands et des banquiers qui ont fait la puissance des cités » :

En réalité, le fait essentiel est non pas la découverte de l'Italie par les artistes mais la découverte par un prince, François Ier, d'une nouvelle politique dont les répercussions modifient définitivement la société française et, par répercussion, l'équilibre de l'Europe. [...].

[...]. Louis XI est indifférent aux arts, trop coûteux. Le Roi René et les Bretons qui

566 Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, t. I, Paris, Gonthier, 1976, p. 81.

domine la fin du siècle [le XVe] pensent en hommes médiévaux. Charles VIII et Louis XII sont encore les héritiers de Louis d'Anjou, rêvant d'apanages et de confirmation d'un système médiéval. Avec François Ier et sa noblesse, tout change. [...]. On cesse de demander à l'Italie seulement des suggestions de technique ou de décor, on comprend qu'elle offre les premières tentatives d'un art moderne, exprimant les légendes antiques ou récentes qui cadrent avec les développements de la société civile, nourrie d'une culture neuve, celle des marchands et des banquiers qui ont fait la puissance des cités ; en ce sens, la Florence éphémère de Laurent le Magnifique, constitue le modèle des jeunes compagnons de François Ier et du roi lui-même. [...].

[...]. Ce n'est pas la peinture italienne avec son programme religieux et sa technique de grandes surfaces murales qui s'implante en France, c'est une tentative – qui sera d'ailleurs réussie – de transfert du centre humaniste et laïque de l'Italie en France, parallèlement à l'instauration d'une grande politique internationale destinée à surclasser les conflits limités à des possessions territoriales de médiocres étendue.⁵⁶⁷

Ainsi, bien que la pensée de Francastel n'aille pas jusqu'à concevoir la coexistence de plusieurs avant-gardes en conflit et reste liée à la vision qui place l'art d'avant-garde à la tête d'une ligne évolutive en la gardant indissolublement liée à la valeur de l'*innovation*, il donne une valeur proprement historique au concept de Modernité – d'« esprit moderne », en l'occurrence – et évite, grâce aussi à son approche explicitement *sociologique*, les écueils les plus dangereux de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme*. L'on pourrait dire, ainsi, que Francastel applique à certains phénomènes du début XVIe siècle cette conception de l'art d'avant-garde que, vers la fin de ce même siècle-là, Pasquier formulera pour définir la production artistique qui, justement, portait et servait l'affirmation des nouveaux rapports socio-culturels – ceux des monarchies et des États-Nations *modernes*.

D'ailleurs, pour revenir au formalisme greenbergien, il faut surtout remarquer que, selon le critique américain, dans la mesure le *formalisme esthétique* se configurerait comme l'*analogon* de la philosophie kantienne, la légitimation de son application serait dépendante de la validité de cette philosophie-là : chez Kant, en tant qu'aboutissement de la philosophie des Lumières, résiderait la légitimation philosophique de l'*autonomo-télie* – du *formalisme* – de l'activité poético-esthétique, du développement historique de l'art en tant que critique de *ses propres fondements*, par *ses propres moyens*. Or, selon ces prémisses, l'art, posé en tant que sujet *et* objet des opérations critiques, semble, en effet, pouvoir disposer *librement* de ses *moyens internes*. Déjà Hegel, toutefois, pouvait critiquer la validité théorique d'une telle *méthode critique* : comme celle-ci dispose d'*instruments internes* qui sont légitimés par ces « fondements » – par le *contenu* – qu'elle-même a indiqués comme objets de sa critique, ces *instruments* ne peuvent pas se soustraire au doute de leur validité. Pour rester valide,

567 *Ibid.*, p. 78-80.

cette opération d'*auto-critique* est obligée, d'un côté, de se limiter à l'« élément formel », renonçant à critiquer ses « fondements » qui constituent son *contenu*, et de l'autre côté, de poser une légitimation nécessairement *externe* ; cela faisant, elle perd de vue l'objet que sa critique devait viser, et elle renonce à son *autonomie*, à la fois⁵⁶⁸. Selon la critique dialectique hégélienne, l'art ne peut pas sonder ses propres « fondements » – son *contenu* – par ses propres « moyens » – sa *forme* –, précisément parce que les « fondements » qui légitimeraient ces « moyens », n'ont pas encore été définis et légitimés à leur tour : pour reprendre la similitude hégélienne, il est « absurde » de vouloir « apprendre à nager avant de se risquer dans l'eau »⁵⁶⁹. Dans cette perspective dialectique, une auto-critique formaliste ne peut être conçue, à la limite, que comme un *moment* de la connaissance, un stade *insuffisamment déterminé* de celle-ci.

Le commentaire hégélien pourrait cependant ouvrir une issue à l'impasse dans laquelle l'*esthétisme* aurait précipité l'*avant-garde* : l'on pourrait interpréter l'entreprise de l'*art moderne* – ou *moderniste* – comme ce « se risquer dans l'eau », précisément ; une entreprise, disons, sous le signe de l'« aventure » et de l'*expérimentalisme* ; mais, quand même, nullement exempte de *se noyer*. En revenant sur son texte quelques années plus tard, Greenberg lui-même diras : « L'art “pur” était une illusion utile, mais il n'en reste pas moins une illusion. Qu'il puisse continuer d'être utile ne le dédouane pas davantage d'être une illusion »⁵⁷⁰. Cette affirmation montre que, même dans son échec, cette entreprise n'aura peut-être pas été entièrement inutile, *négative* : son moment *positif* consistant dans la découverte que l'art ne peut pas *prétendre* à son *autonomo-télie*.

L'origine historico-conceptuelle du *formalisme esthétique*, telle qu'elle a été indiquée par Greenberg, semble confirmer nos hypothèses, selon lesquelles les valeurs de l'*esthétisme* – à partir de l'*autonomo-télie* de l'art et la logique de l'*innovation*, avec tous leurs corollaires – coïncident avec celles de l'idéologie *moderno-bourgeoise* ; elles se présentent, donc, comme non-opératives pour tout programme d'une *révolution structurelle*, soit-elle *politique* ou même interne à la sphère poético-esthétique. Et, en effet, comment, en tant que *catégories* fonctionnelles à l'affirmation de la Modernité, pourraient-elles être instrumentalisées en tant que *catégories* théoriquement et pratiquement *valides* pour une

568 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques I. La science de la logique*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1994, § 10, p. 174-175.

569 *Ibid.*

570 C. Greenberg, *op. cit.*

critique *de fond* de celle-là ? Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de comprendre si les valeurs dudit « modernisme » constituent des *valeurs* propres à cette classe devenue, au fil de la Modernité, hégémonique – et contradictoires, donc, par rapport à celles des sociétés précédentes, *traditionalistes*, ou par rapport à un régime totalitaire⁵⁷¹ –, mais, même, si elles ne soient pas instrumentales à l'hégémonie idéologique de cette classe-là.

II.1.5. L'appel à la récupération du fond idéologique de l'avant-garde

Contrairement à ce que Kostelanetz laissait entendre, les considérations de Rosenberg visaient à mettre en discussion l'*esthétisme*. Celui-ci constatait, tout d'abord, que l'« appétit » *formaliste* « pour de nouveautés formelles [*appetite for a new look*] » caractérisant le Bas Âge Moderne avait désormais réduit le geste *innovant* à une « qualification professionnel » et institutionnalisé. Le geste de « rupture avec la tradition » que l'art « moderne » prétendait mener, « a[vait] duré assez longtemps pour que se produisît sa même tradition », et, depuis Baudelaire, l'« histoire de l'art » aurait consisté en une série de « bonds, d'avant-garde en avant-garde »⁵⁷². Mais, Rosenberg dénonçait que ce geste de « rupture » concernait seulement les formes *esthétiques*, l'*apparence* des œuvres. L'« histoire » du *progrès* de l'art aurait été faite sans tenir compte des « credos » des artistes, du *contenu* idéologique de leurs œuvres. L'on se serait satisfait d'en observer les conquêtes sur le plan de la recherche *formelle* ; comme si cette *précipitation* vers l'*avant* était composée de têtes vides. Nous pouvons trouver un parfait exemple de l'hégémonie de l'idéologie *formaliste* chez le très influent critique et historien Gillo Dorfles, lequel, en 1975, pouvait considérer, d'une part, que l'« art abstrait », en tant que « refus, de principe, de tout "contenuisme" », de la « *fonction gnoséologique*, cognitive des arts visuels », avait « domin[é] » pendant une « longue période », notamment, « avec l'arrivée des "avant-gardes classiques" » ; d'autre part et par là précisément, il devait souligner aussi que ce prétendu refus du « contenu », cette séparation entre *esthétique* et *savoir*, avaient été *dominants*, c'est-

571 Des époques où, pour le dire grossièrement, ni l'*innovation*, ni l'*autonomo-télie* d'une quelque sphère de la totalité sociale n'auraient jamais été soutenues.

572 Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau* [1959], trad. A. Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962, p. 9.

à-dire, qu'ils constituaient la « situation esthétique-sociale de l'*establishment* »⁵⁷³. Où il est extrêmement intéressant de remarquer que Dorflès puisse concevoir ledit « art conceptuel » comme « "progressiste" » pour la simple « raison », « surtout », qu'il rompt avec l'hégémonie du *formalisme*, mais *indépendamment du contenu des concepts communiqués par le nouvel art*⁵⁷⁴ – où, encore une fois, autrement dit, l'affirmation poético-esthétique des contenus propres à l'idéologie du national-socialisme pourrait passer, paradoxalement, pour « progressiste ».

Or, l'application acritique de l'idéologie *formaliste* – ou *esthétiste* – à l'art moderne et « d'avant-garde » est, encore aujourd'hui, une blessure ouverte si, en 2002, dans un texte-entretien entre les historiens de l'art Gérard Conio et Philippe Sers, ceux-ci devaient encore critiquer

la limitation de ce qu'on l'appelle « la modernité artistique » à des préoccupations purement formelles. On s'en tient uniquement à la création de formes nouvelles sans se préoccuper de l'émergence du sens. On galvaude et on nivelle le message de l'avant-garde.⁵⁷⁵

Le *formalisme esthétique* ne « galvaude » et « nivelle » pas l'« avant-garde » seulement parce qu'il la sépare du *contenu* que ses gestes contiennent, mais aussi parce que la prise en compte de ces *contenus* pourraient exiger des distinctions et, même, des oppositions à l'intérieur de la « tradition du nouveau » dont l'unification tient seulement pour un regard *formaliste*. L'on sait bien, en fait, que non tous les artistes d'avant-garde défendaient les mêmes idées.

Certes, comme l'observe Conio, au programme de « rupture avec la mimesis », l'art d'avant-garde aurait fait accompagner celui de l'« opposition à la modernité sociale »⁵⁷⁶ ;

573 Gillo Dorflès, « Valeurs socio-esthétiques dans quelques courants de l'art conceptuel » in AA. VV., *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, UGE, 1975, p. 479.

574 *Ibid.*.

575 G. Conio et P. Sers, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, cit., p. 72.

576 « [...] le modernisme s'est voulu en rupture avec la mimesis, ceci est largement connu ; mais ce qu'on sait moins, et qui constitue un autre front du combat de l'art et de la poésie modernes, c'est l'opposition à la modernité sociale, qui prend naissance à partir du milieu du XIXe siècle, sous la pulsion du capitalisme et du développement des sciences et des techniques. Très tôt, et à commencer par Baudelaire, les poètes et les artistes ont ressenti le danger de cette modernité et ont voulu maintenir les valeurs esthétiques face au développement de cette société de masse. En ce sens, Baudelaire est un repère fondamental, parce qu'il a eu fortement conscience de la nécessité de défendre l'art en tant que valeur spirituelle contre le matérialisme engendré par la société moderne, technocratique, fondée sur le principe quantitatif de la statistique. [...] Pour moi, le modernisme artistique, de Baudelaire à nos jours, est en posture de résistance contre l'évolution de la modernité sociale. On peut trouver maints exemples de cette résistance dans les expériences de l'avant-garde » ; G. Conio, Philippe Sers, *op. cit.*, p. 2. La tentative de révision de Conio reste, à nos yeux, incomplète car, au fond, accepte la théorie *esthétiste*, même si dans son acception *aristocratique* – où le renvoi à Baudelaire est symptomatique – ; et applique maladroitemment un terme – celui de « modernisme » – propre à la théorie esthétique *bourgeoise* à celle *aristocratique* ; ainsi il peut s'exprimer dans la formule paradoxale du « modernisme » contre la « modernité sociale ».

mais, Rosenberg mettait en évidence que cette opposition serait discutable, car ces *enveloppes* esthétiques étaient pleines de *contenus* idéologiques fort problématiques : la tradition de l'innovation des formes esthétiques aurait été animée par une sorte de *régression* spirituelle, par la réactivation de formes de pensée *primitives* et la fascination pour le mythe et la mystique ; tout ce sur quoi le développement *moderne* de la culture et de la civilisation occidentales – les Lumières – semblaient avoir posé un décret d'obsolescence :

Sous le slogan, *pour un art nouveau, pour une réalité nouvelle*, les superstitions les plus archaïques, les rites les plus primitifs ont été exhumés : la recherche des forces génératrices a fait une place aux masques de démons africains dans le temple des Muses, et introduit les mythes du Zen et du Hassidisme dans le dialogue de la philosophie. C'est par de telles distorsions du temps et de la géographie que la première tradition véritablement universelle voit le jour, ayant pour passé l'histoire du monde, et réclamant pour s'y épanouir une scène mondiale.

[...]. Transformation de soi et transformation des autres, voilà le but révolutionnaire de notre siècle, que ce soit en peinture, en psychiatrie ou en politique pratique.⁵⁷⁷

On pourrait avoir la tentation de penser que le rationalisme formaliste kantien – admis que la lecture de Greenberg soit correcte – se soit retourné contre soi-même, produisant les « superstitions » les plus primitives ; comme si la *Raison* des Lumières devait connaître sa propre *dialectique*. Mais la constatation de Rosenberg se place sur un autre niveau : ladite « modernité artistique » aurait *programmé intentionnellement* une *régression psychique générale* pour des fins *révolutionnaires*. En ce sens, son appel s'approche de la lecture de l'Edgar Wind d'*Art et anarchie*⁵⁷⁸ : la recherche spasmodique de *différence* et de *nouveauté*, non seulement serait devenue *normale* – et, même, *normative* –, mais elle aurait été accompagnée par la valorisation et l'intention de provoquer des expériences psychiques qu'on pourrait définir *irrationnelles* ou *régressives*. Comme si l'opposition entre *rationalité* et *irrationalité* devenait le trait le plus saillant de la critique menée par l'« avant-garde », à partir du moment où l'on essaierait d'en récupérer le contenu et les implications politiques. Selon les considérations de Rosenberg, en effet, le problème de cette *régression* spirituelle devenait d'autant plus lourd dès lors que l'on s'apercevait que, loin d'appartenir à une sphère autonomo-télique, l'« art d'avant-garde » ou « modernisme » était chargé d'une finalité *pratique* : changer les hommes et le monde. Mais ces considérations restent descriptives et le problème de mesurer les conséquences pratiques et l'intention d'un instrument aux effets

577 H. Rosenberg, *op. cit.*, p. 9-10.

578 Cf. Edgar Wind, *Art et anarchie* [1963], trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 1988.

psychiques *irrationnels* reste intact.

Nous pouvons peut-être regarder à ce programme général sous une autre perspective : pour Adorno et Horkheimer, Lukács ou Habermas, la philosophie *moderne* se serait encore développée par ce conflit central, entre pensée irrationnelle et rationnelle, Mythe et Raison – où la Raison peut bien glisser au niveau du Mythe –, dans une relation étroite avec les conflits politiques, de classe⁵⁷⁹. Or, il nous semble significatif que le thème de la *régression* soit récupéré seulement dès que l'on ré-considère l'idéologie des *artistes eux-mêmes*. Le *formalisme*, disons, *greenbergien* – qui exemplifie l'*esthétisme bourgeois* – paraît ainsi faire violence, non seulement aux œuvres *pré-modernes*, mais aussi à celles de la « tradition du nouveau » elles-mêmes. La ré-considération directe de l'idéologie des artistes dits « modernistes » jette une autre lumière sur leurs programme et geste : celle, fort paradoxale, de mise en cause radicale de la Modernité. Le prétendu « modernisme », en somme, serait un *anti-modernisme* plutôt ; autant sur le plan idéologique que sur celui politique.

Appellation d'*anti-modernisme* qui colle parfaitement, par exemple, avec l'idéologie d'un Baudelaire – considéré comme un repère fondamental par tous les auteurs qui accueillent, d'une manière critique ou pas, les fondements théoriques de l'*esthétisme* –, qui refusa les valeurs et le « progrès » *moderno-bourgeois* : rejet du « réalisme » – de la *mimesis*, de la *représentation* – au sens *empirico-positiviste* ; refus de la rationalité des Lumières et ses suites – les derniers développements les plus caractéristiques de la philosophie occidentale – ; opposition à la « société moderne » – dont les traits fondamentaux sont le matérialisme et la démocratie. Trois gestes qui sont intimement liés, étant chacun une négation dans un domaine différent – poético-esthétique, philosophique, politique – des valeurs dont la *bourgeoisie* s'était faite partisane au long de la Modernité. La ré-considération de l'idéologie des artistes que l'*esthétisme bourgeois* condamne et réduit à une « tradition de ruptures » des schémas poético-esthétiques paraît indiquer, comme propres du geste et du programme de ces artistes-là, des contenus et des objectifs qui dépassent largement l'« auto-critique » des « moyens » artistiques. On pourrait se douter que, par leur opposition au *progrès* tel que l'idéologie *moderno-bourgeoise* le concevait – et le réalisait –, ce geste et ce programme furent *réactionnaires*. Les romantiques de Iéna, mais

579 Cf. notamment, *Dialectique de la Raison* d'Adorno et Horkheimer, *La destruction de la raison* de Lukács et *Le discours philosophique de la modernité* de Habermas.

aussi Baudelaire et, plus tard, un Kandinsky ou un Klee – à savoir ceux qu'on reconnaît le plus souvent comme les fondements théoriques de ladite « modernité artistique » –, prirent des positions explicitement anti-progressistes et nostalgiques, sinon carrément pro-aristocratiques et anti-démocratiques. Donc, oui, peut-être bien que l'art d'avant-garde au sens *esthétiste* se soit dressé en *opposition* à la société et à la vision du monde *moderno-bourgeoises*, mais ne fut-elle pas une *réaction* ? L'on se retrouverait, alors, face à cette épineuse situation : des artistes qui, par leurs programme et œuvres, voulurent s'opposer, d'une manière radicale et non simplement *formelle*, aux valeurs moderno-bourgeoises, seraient, aujourd'hui, après avoir été neutralisés et galvaudés, glorifiés comme champion de la culture moderno-bourgeoise elle-même : ils furent, en somme, *anti-modernistes* et on les appelle *modernistes*.

Si cette confusion a pu avoir lieu, c'est bien que l'*esthétisme aristocratique* et celui *bourgeois* ont quelque point en commun. Notre hypothèse étant que ce lieu commun, qui fonde la possibilité de leur confusion, consisterait dans l'exigence de l'*élite* intellectuelle d'une issue – de fond pour le premier, purement formelle pour le second – du monde et de la mentalité quotidiens, *vulgaires, normaux*. Nous avons vu que selon Kostelanetz, loin de mettre en cause la structure de notre société, l'« avant-garde » *servirait* simplement à se détacher des mécanismes de la « mode », du « marché » et de la *culture de masse*. Les romantiques de Iéna tinrent en grande considération la théorie de Kant – qui a fourni l'appui philosophique le plus solide à l'*esthétisme bourgeois* – car elle excluait l'*objet* et toute *détermination* conceptuelle *a priori* de l'expérience *esthétique* – thèses qui contiennent les germes du refus du *réalisme positiviste* et des *règles* –, mais pour en faire un instrument gnoséologique analogue à la « foi » – forcément *irrationnel*, donc –, capable d'atteindre un Être Universel ou Absolu dont la transfiguration historique exemplaire était trouvée dans la prétendue unité spirituelle de l'Église et de l'Empire – de la Chrétienté – médiévaux. Pour ce détournement de la théorie esthétique kantienne, les romantiques s'appuyèrent sur d'autres sources, anciennes ou récentes, qui s'efforçaient de défendre un *spiritualisme* foncièrement mystique et magique – condamné par les Lumières – : des doctrines religieuses orientales au Néoplatonisme, de Bruno et Böhme aux philosophes de la réaction anti-révolutionnaire anglaise et allemande du XVIIIe siècle.

L'hypothèse devient, donc, que l'*opposition* des tendances philosophiques et

artistiques romantiques et tardo-romantiques s'adressait bien contre la société et l'idéologie *moderno-bourgeoises*, et aussi contre les monarchies absolutistes moderno-rationalistes – ce par quoi elle paraît aujourd'hui doublement *progressiste* –, mais, justement, pour récupérer des idéaux philosophiques et politiques ultra-réactionnaires. L'opposition à l'absolutisme moderno-rationaliste, d'ailleurs, explique aussi en partie – et il s'agira de comprendre cela plus profondément – l'hypothèse d'un geste ultra-réactionnaire qui exige, même, l'*innovation* et la *rupture* avec cette « tradition » toute récente de l'académisme classiciste qui, non par hasard, fut – avec le Rococo – le style par excellence des monarchies modernes à la fin du Haut Âge Moderne. Nous y reviendrons, mais il est bien de reconnaître tout de suite que l'absolutisme post-médiéval, ainsi que les styles poético-esthétiques et le système de production et réception qui y fleurissent, constituent déjà une étape du processus de dépérissement des valeurs *traditionnelles*, qui restent hégémoniques durant le Moyen Âge, et d'affirmation de celles *modernes*. Ce n'est pas un hasard, en effet, que, d'une part, la tradition philosophique s'opposant au rationalisme des Lumières ait reconnu, de manière de plus en plus habituelle au cours des deux derniers siècles, en Descartes, le fondateur ou, du moins, le cas le plus symptomatique d'une nouvelle orientation, proprement *moderne*, de la pensée ; ni que, d'autre part, cette nouvelle orientation ait influencé, de manière décisive, la constitution d'un État qui, à bien des égards, entrait en contradiction avec les rapports féodaux et les privilèges de l'Église⁵⁸⁰.

Mais le danger de l'équivoque *esthétiste*, qui aurait méconnu la nature foncièrement *réactionnaire* de la « tradition du nouveau », a déjà été remarqué. Plusieurs auteurs ont même établi des relations – le plus souvent très superficielles – entre le Romantisme ou les « avant-gardes » et les régimes totalitaires du XXe siècle. Encore récemment, des historiens de l'art comme Groys ou Clair ont cru pouvoir envisager les régimes totalitaires comme une sorte d'accomplissement du projet poético-esthétique « avant-gardiste », *à partir de la reconnaissance de la nature irrationaliste de ce dernier*. Or, à notre avis, ces auteurs arrivent à leurs conclusions par des argumentations et des analogies trop hâtives et superficielles⁵⁸¹, et nous ne partageons guère leurs perspectives, mais ils ont peut-être eu le mérite d'indiquer des aspects fort discutables, et partiellement oubliés, de la dite « avant-garde ».

580 Cf. *infra*.

581 Cf. *infra* notre discussion des théories de ces deux auteurs.

Enzensberger, d'ailleurs, déjà dans les années 1960, en remarquant – comme Rosenberg et Wind – que le *progrès* poético-esthétique semblait se mesurer, paradoxalement, sur la capacité – ou l'intention – de l'œuvre de déclencher une *régression* psychique et d'exercer une violence sur la psyché des spectateurs, n'hésitait pas à juger que les slogans des néo-avant-gardes auraient pu bien être prononcés par « n'importe quelle organisation fasciste » – où l'on voit bien que c'est un manque de détermination qui expose l'*anti-conformisme avant-gardiste* à ce genre de rapprochement – :

Le bon plaisir prend figure de doctrine, la régression prend figure de progrès. La note de la laitière se donne pour accès de délire, le quiétisme pour action et le hasard pour règle.

Cela ne caractérise pas seulement la « poésie concrète » et la littérature de la *beat génération*, mais la soi-disant avant-garde dans tous les arts. [...] improvisation, hasard, élément d'imprécision, interchangeabilité, indétermination, vide ; réduction au moment pur, à l'action pure, au mouvement absolu, à la « motrique ». [...]. La parenté avec les mouvements totalitaires saute aux yeux, l'essentiel de ceux-ci étant précisément, comme l'a montré Hannah Arendt, le mouvement à vide, qui émet des exigences idéologiques parfaitement arbitraires, ou plutôt manifestement absurdes, et les transporte dans les faits. L'exigence de Kerouac : « Frappe aussi fort que tu peux » [...], appliquée à la politique, elle pourrait servir de devise à n'importe quelle organisation fasciste.⁵⁸²

Mais, Enzensberger qui vit déjà l'âge où le régime *bourgeois* de l'*esthétisme* a phagocyté celui *aristocratique*, l'âge où l'on commence à apercevoir l'inefficacité *politique* de la *révolution romantico-poétique*, observait que cette « violence latente » restait, en dernière instance, « tout à fait inoffensive », limitée à la « littérature et [...] les autres arts »⁵⁸³. Enfin, comme celles de Wind ou de Rosenberg, la critique d'Enzensberger ne s'appuyant pas sur une reconnaissance historiographique approfondie, risque d'établir des analogies – avec le fascisme – et des condamnations – le « délire » de la « note de laitière » – trop faciles.

Les réflexions, essentiellement *auto-critiques*, d'Edoardo Sanguineti nous semblent le point de départ le plus stimulant pour une meilleure compréhension des exigences poético-esthétiques et politiques de ladite « avant-garde ». Dans ses textes sur l'« avant-garde », les ambitions politiquement révolutionnaires des *ruptures* poético-esthétiques et de la *régression* psychique propre à ladite « tradition du nouveau » arrivent à leur point de crise. En effet, d'une part, Sanguineti soulignait qu'en faisant de l'« avant-garde historique » leur « modèle », le geste poético-esthétique des néo-avant-gardes « se constitu[ait], à la racine, en tant que contestation », où celle-ci, « dans l'acte même par lequel [...] se génère

582 H. M. Enzensberger, *op. cit.*, p. 368-369.

583 *Ibid.*, p. 369-370.

sur le terrain esthétique, met en cause, immédiatement, toute la structure des rapports sociaux ». Il voyait bien, autrement dit, que la « contestation » de ladite « avant-garde » impliquait directement un geste *politique* ; de manière que toute tentative théorique de la dérober à une considération « sociologique », la *manquerait*, pour ainsi dire, inévitablement. D'autre part, il observait que la « forme » de cette « contestation », à savoir une « dialectique entre ordre et aventure » entendue sous l'« acception [de la] "tradition du nouveau" », s'étant développée « en relation à une condition classique du marché et de la société bourgeoise », « apparaissait », avec la consolidation des « sociétés de l'âge impérialiste mûr (néo-capitalistes, de masse, etc. [...]) », « sinon tout à fait annulée, certes absolument dérisoire ». Autrement dit, selon Sanguineti, les artistes contestataires du Second Après-Guerre se trouvaient dans l'impérieuse nécessité de faire les comptes avec leur neutralisation et, pire encore, leur réappropriation de la part de l'« ordre » néo-capitaliste. Il s'agissait, pour eux, de réévaluer l'efficacité *politique* du « modèle » *avant-gardiste*, de « mettre à jour, dans un certain sens, l'évaluation de la charge régressive et de l'urgence de l'ordre, mais en relation aux motifs structurels », à savoir « socio-économiques »⁵⁸⁴. Mais, en insistant sur la *continuation* du programme contestataire de l'« avant-garde historique » – qui restait leur « modèle » –, peut-être que les néo-avant-gardes ne prenaient pas entièrement la mesure de la capacité d'absorption du néo-capitalisme. Pour Sanguineti, il était clair, en tout cas, que dans cette *continuation-là*, les néo-avant-gardes se voyaient condamnées à devoir renoncer aux « impulsions les plus explicitement anarchico-révolutionnaires », pour se constituer selon la dialectique d'un « moment cynique » et un « moment pathético-héroïque », par lesquels la contestation artistique du Second Après-Guerre acceptait, de fait, sa neutralisation et misait tout sur une « ruse » consistant dans l'« accélération » des mécanismes du « marché » et de la « consommation » de l'art⁵⁸⁵. Il était devenu évident, en somme, que par la voie « classique » qui fut celle de l'« avant-garde historique », la lutte révolutionnaire était obligée à faire des très lourds compromis.

Mais, par la considération de l'exemple du Surréalisme, Sanguineti devait apercevoir le caractère problématique du programme avant-gardiste *déjà* dans sa version « historique » – déjà à l'époque du premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) – : car, d'une

584 E. Sanguineti, « Avanguardia, società, impegno » [1966], in Id., *Ideologia e linguaggio*, 1975, cit., p. 71-73.

585 *Ibid.*, p. 71-74.

part, la « contestation » par l'« appel » à l'« aventure » et à l'« imagination » « se présentait immédiatement douée d'une valeur régressive fondamentale » – dans son analogie avec la pensée « infantile » –, et, d'autre part, parce que Breton avouait *déjà* ses ambitions révolutionnaires comme « immédiatement » *neutralisées* par l'« ordre » – « frustrée par le triomphe objectif du principe de réalité (de l'ordre) ». Tout le *drame* du programme critique de l'« avant-garde historique » – d'où son caractère « héroïco-pathétique » – se révélait dans cette confession de Sanguineti : l'« appel » à la *contestation* par la « régression » et l'« imagination » était un « appel éclatant à un motif [...] typiquement romantique et bourgeois »⁵⁸⁶. Rien d'étonnant, en effet, que, empêtrée dans ce *motif-là* – essentiellement romantico-idéaliste – de *l'irrationalisme*, cette contestation anti-bourgeoise s'auto-condamnait à un échec perpétuel face à la dure réalité, et, se révélant totalement inoffensive, pouvait, au prix de quelques *mises à jour* opportunes et de plus en plus « cyniques » – voir la réduction aux « intentions » de Crispolti –, être accueillie dans la culture *bourgeoise* officielle. C'est en raison de ce caractère d'inefficacité pratico-politique du geste *romantique* qu'on a pu parler – Lukács – de « romantisme révolutionnaire » pour désigner toute opposition soi-disant radicale mais, en fait, rêveuse et idéaliste au capitalisme.

En somme, par l'auto-critique – imparfaite – de Sanguineti, le choix de la *mise à jour* du programme de l'« avant-garde historique », (im)posé sans discussion par l'historiographie et la critique de la seconde moitié du XXe siècle, est remis en discussion, ce programme-là étant le prolongement d'un geste, celui romantique, qui au début du XXe siècle apparaissait déjà inoffensif et obsolète. Il est d'ailleurs discutabile que, comme cela avait été observé par Wind aussi, la contestation poético-esthétique soit réduite à une « forme évidemment romantique » ou, plutôt, « tardo-romantique »⁵⁸⁷ : au long des chapitres précédents, nous avons déjà souligné que, dans les premières décennies du XXe siècle, certains artistes généralement considérés d'« avant-garde » ou « modernistes » affichaient une idéologie rigoureusement *rationaliste* ou, en Union Soviétique notamment, matérialiste dialectique. D'une part, donc, les raisons de la « contestation » de l'« avant-garde historique », en tant que *mise à jour* du geste romantique, devrait être ramenée à une phase où le capitalisme n'était pas encore pleinement développé – du moins entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle –, et *en réaction* à tout ce que la Révolution Française et les

586 *Ibid.*, p. 72-73.

587 *Ibid.*, p. 73-74.

Lumières représentaient, et non, comme le voudrait Sanguineti, à la phase « classique » du « capitalisme », celle de l'« impérialisme » du début du siècle⁵⁸⁸. D'autre part, il ne faut pas oublier que de cette même conjoncture historique naquit une autre tendance critique du « capitalisme », à savoir ce matérialisme dialectique qui ne s'appuyait nullement sur l'« appel » à l'« imagination » en tant que « régression » psychique. Il faut donc comprendre cet « appel » *romantique*, qui traînera jusqu'à être rabâché sans aucune conscience historico-critique, comme l'exigence d'une philosophie, non seulement foncièrement *idéaliste* de nature *irrationaliste* – mystico-magique –, mais même, et par là aussi, au service d'un projet politique qui, par rapport aux Lumières et à l'essor de la démocratie bourgeoise, apparaît comme *réactionnaire*, *nostalgique*, *anti-progressiste*. Nous verrons, en effet, que ce thème de la *liberté* par l'« imagination » – laquelle constitue une « régression » pour le point de vue *rationaliste moderne*, mais nullement pour la tradition *romantique* – sera reproposé par toute une lignée de penseurs – allant de la philosophie réactionnaire et anti-révolutionnaire anglaise et allemande, à travers l'*art pour l'art* et le Symbolisme, jusqu'à certaines tendances de ladite « avant-garde historique » – qui contribua, d'une manière de plus en plus incohérente et inconsciente, à l'apologie des valeurs *aristocratiques* – Albera avait déjà donné des indications en ce sens. Le caractère foncièrement *magico-idéaliste* – où la réalité est conçue comme une création de l'*esprit* – du projet romantique expliquerait en partie la facilité de sa *neutralisation* de la part de l'avancement, tout à fait *pragmatique*, de la culture et de la société modernobourgeoises ; lesquelles, le moment opportun advenu, s'en réapproprient et laissent les « impulsions anarchico-révolutionnaires » – qu'on peut désormais appeler « romantico-bourgeoises » – se dévouer dans la sphère *formelle* – « super-structurelle » – de la poésie et de l'esthétique. Ce en quoi consiste, en fin de compte, l'opération des « matois » « chevaliers du rasoir » dont parlait Wind.

Ces hypothèses, nous semble-t-il, donnent une issue possible aux impasses conceptuelles et aux approximations historiographiques de l'*esthétisme bourgeois*, dont les formules de « tradition du nouveau » et de « modernisme contre la modernité » apparaissent comme les symptômes – théoriques – les plus évidents, et dont le développement cohérent mène à l'affirmation de la « mort de l'art » – ou de son « idée ».

588 *Ibid.*, p. 72.

II.1.6. La Modernité : « mort » ou « apothéose » de l'art ?

Dans les termes de Rosenberg, déjà, la « tradition du nouveau » se configure comme une crise *interne* à la « modernité » ; une crise alimentée par la culture *moderne* elle-même. Quelques années plus tard, Octavio Paz, qui connaissait le texte de Rosenberg, s'est attelé à l'étude du « thème » de la « tradition moderne de la poésie »⁵⁸⁹. À la différence de Kostelanetz, Paz s'aperçoit que l'idée d'une « tradition faite d'interruptions et où chaque rupture est un commencement » pose un problème : « si le traditionnel est par excellence l'ancien, comment », demande-t-il, « le moderne peut-il être traditionnel ? »⁵⁹⁰ ; n'y-aurait-il pas, en cela, une contradiction dans les termes ?

Une « tradition » d'éléments qui sont censés détruire toute continuité, en plus ; car, observe Paz, « ce qui distingue [...] notre modernité, [c'est] la célébration [de la] rupture [...] » : le « nouveau [...] moderne » est « négation du passé et affirmation d'un ordre différent »⁵⁹¹. Et, puisque la « modernité s'identifia avec le changement », explique-t-il, on « identifia le changement avec la critique et l'un et l'autre avec le progrès »⁵⁹² : la « modernité » se reconnaissait dans le *changement* de ce qui était établi ; elle se reconnaissait comme la *négation* de la Tradition, comme la *critique* de celle-ci, et, *en tant que telle*, comme *progrès* ; autrement dit, elle reconnaissait dans la *critique* elle-même le *progrès*, et, automatiquement, dans la Tradition, elle reconnaissait la *réaction*. Selon de tels principes, la *critique* menée par la Modernité contre la Tradition ne pouvait pas s'arrêter à cette cible-ci : en tant que moteur du changement et du nouveau, en tant que *condition* du progrès, elle dut poursuivre son action contre la *Modernité elle-même*. D'abord la Modernité se crut *autonome*⁵⁹³, puis elle se conçut *autotélique*, aussi : l'« opposition à la modernité opère au sein de la modernité. Critiquer celle-ci est une des fonctions de l'esprit moderne ; plus encore : une manière de réaliser la modernité »⁵⁹⁴. La tension critique propre à la Modernité ne pouvait pas s'arrêter après sa victoire sur la « tradition », sans trahir son « idée » du « progrès » ; la *critique de la Tradition* se mua, ainsi, en *tradition de la critique*.

589 Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* [1974], trad. R. Munier, Paris, Gallimard, 1987, p. 13. Il cite explicitement Rosenberg à p. 15.

590 *Ibid.*, p. 13-14.

591 *Ibid.*, p. 16.

592 *Ibid.*, p. 189-190.

593 « Le moderne est autosuffisant : chaque fois qu'il apparaît, il fonde sa propre tradition » ; *ibid.*, p. 14-15.

594 *Ibid.*, p. 189.

Mais, alors, l'« art moderne » devient-il, d'agent *critico-progressif* et *anti-traditionnel*, un facteur *traditionaliste, réactionnaire, apologétique* ?

La *critique* de la Modernité devient, en effet, *ambiguë* : car, dans un premier temps, elle s'adresse contre la « tradition » véritable, celle qui impose ses valeurs, ses lois, et les transmet à l'avenir ; plus tard, en revanche, elle vise des phénomènes qui ne prétendent nullement à une validité éternelle, qui se présentent déjà comme éphémères, transitoires. À ce moment-ci, la « modernité » ne nie plus la « tradition », mais elle en constitue une, *sui generis*, porteuse d'autres valeurs, spécifiquement *modernes*, justement : la « tradition du nouveau ». D'abord *de fond, structurelle*, la « critique » de la « modernité » devient simplement *formelle* : la *négation* devient *affirmation* ; l'*opposition*, *apologie*. Du moins, observe Paz, au moment où elle se constitue en « tradition », en méthode institutionnelle, la *critique* perd sa véritable force de « négation ». Le « progrès » s'arrête et, l'« idée » qu'on s'en était fait, déchoit ; et celle d'« art moderne » avec elle :

Nous sommes aujourd'hui témoins d'une autre mutation : l'art moderne commence à perdre ses pouvoirs de négation. Depuis des années, ses négations sont des répétitions rituelles : la rébellion devenue procédé, la critique rhétorique, la transgression cérémonie. La négation a cessé d'être créatrice. Je ne dis pas que nous vivons la fin de l'art : nous vivons celle de l'*idée d'art moderne*.⁵⁹⁵

L'« avant-garde » considérée comme l'« accomplissement » « de ce qui, depuis la fin du XVIIIe, fut appelé *art moderne* » touchait, aussi, à sa « fin »⁵⁹⁶. Dès 1949, dans un essai significativement intitulé *La fin de l'avant-garde*, Cesare Brandi avait soutenu une thèse fort similaire⁵⁹⁷ : le Second Après-Guerre ne connaissait pas la « *mort de l'art* », mais celle de l'« avant-garde », dont la conception coïncide avec celle que Paz se faisait de l'« *art moderne* » – par cette coïncidence, les deux auteurs, incarnent un trait typique de notre culture – : selon Brandi, l'art avait désormais renoncé au geste de « fracture », de « révolte », d'« éversion par rapport au passé », ainsi que l'ambition de « fonder une nouvelle tradition, d'instituer un nouveau cours », de réaliser un « coup de main sur le futur », en l'« anticipa[nt] » dans le « présent ». Perdu ce caractère, proprement *romantique* – Brandi concevait en fait la « fin de l'avant-garde comme fin du Romantisme »⁵⁹⁸ –, et

595 *Ibid.*, p. 190.

596 *Ibid.*, p. 8-9.

597 Nos citations sont tirées de C. Brandi, *La fine dell'avanguardia* [1949], Macerata, Quodlibet, 2009, p. 27-30, mais aussi de Id., *Le due vie*, cit., p. 137-139.

598 Il écrit aussi : « En ces années, nous assistons à un lent décès : la fin du Romantisme » ; « Le Romantisme détermina une fracture avec le passé [...] » ; « Or, il y a un fait, par-dessus tous, dont l'épuisement et la survivance

confortablement installé « dans l'*hic et nunc* du présent », l'art continuait bien à *vivre*, mais non plus sous le signe de l'« avant-garde » : il lui succédait l'« expérimentalisme ».

Mais on voit mal comment ce dernier nierait le « critère », le « canon impératif », de la « nouveauté » qui, seul, aurait guidé l'« art moderne », de marque *romantique*. Tout comme les sciences appliquées, l'« art expérimental », satisfait pleinement le critère – entendu d'une manière *abstraite* – de l'*innovation*, continue de pousser en avant l'« histoire de l'art », son « progrès », sans se sentir obligé de déclencher une révolution *structurelle* : il peut se limiter, désormais, à la *critique* des « modes » qui, le temps d'une saison, stagnent dans le jeu de l'offre et de la demande. C'est alors qu'une théorie de l'« avant-garde » comme celle de Kostelanetz peut être formulée ; c'est alors que, comme cela arrive avec l'*anti-conformisme relativiste*, plus aucune différence distingue les concepts d'« art d'avant-garde » – en principe essentiellement *militant* – et d'« art expérimental ». C'est qu'en faisant de l'*innovation* le critère fondamental de l'esthétique « moderne », la détermination essentielle qui anima le geste artistique qu'on fait généralement remonter au Romantisme, à savoir une *contestation radicale* de la Modernité, est oubliée ou réduite. Encore récemment, la plus grande partie des accusations que l'on adresse à l'art d'avant-garde s'appuie sur le constat de l'obsolescence de ses capacités *critiques*, le critère de l'« innovation » ayant été phagocyté par les institutions⁵⁹⁹. C'est à partir de ce genre de constats, d'ailleurs, que peut se développer une « critique de la modernité » comme celle de Jean Clair, par exemple – qui croit pouvoir juger d'un point de vue « "post-moderne" » –, mais qui, tout en se réclamant de figures comme Gautier et Baudelaire, ne cache nullement son caractère réactionnaire, ainsi qu'anti-matérialiste et anti-marxiste⁶⁰⁰, et voudrait substituer au prétendu principe avant-gardiste de l'« innovation » un « renouveau » qui, en renouant avec des plus ou moins vagues notions de « passé », « culture » et « classique », devrait, en fin de compte, assurer une toute aussi

postiche ne peut pas être équivoque : l'avant-garde. Dans l'avant-garde, en fait, nous n'hésitons pas à voir le caractère extérieur le plus saillant, conséquent et récurrent du Romantisme » ; C. Brandi, *La fine dell'avanguardia*, cit., p. 27-30 [nous traduisons].

599 C'est le cas pour Michel Collomb, par exemple : « Le débat actuel sur l'achèvement ou le dépassement de la modernité n'épargne pas ce qui en fut l'expression esthétique la plus radicale : l'avant-garde. On l'accuse des pires maux. [...] Il est clair, d'autre part, que les jeunes artistes ou écrivains d'aujourd'hui n'estiment plus nécessaire de se présenter comme une avant-garde, comme une élite d'expérimentateurs audacieux qui viendrait prêcher la bonne parole du futur. [...] la conception de l'innovation inhérente à l'avant-garde, qui ne correspond peut-être plus au type de nouveauté – ou de coup – désormais requis dans les jeux du langage » ; Michel Collomb, « Jugements post-modernes sur l'avant-garde », in AA. VV., *Avant-garde et modernité*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1988, p. 177.

600 Où Marx peut même être peint en « positiviste » ; Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983, p. 169.

vague « renaissance » et « retour à la vie » qui se traduisent finalement dans les termes romantiques d'un *mythique* retour à l'« origine », au « moment de la plénitude intérieure, de la réunion de l'être à la totalité, quand la circonstance suggère tout ce qu'elle a d'éternel »⁶⁰¹.

Paz – mais aussi Brandi – incarne la position de ces théoriciens qui ont le mérite de rappeler que, « dès son origine, la poésie moderne a été une réaction face, envers et contre la modernité : les Lumières, la raison critique, le libéralisme, le positivisme et le marxisme » ; et non, comme le voudrait Greenberg, une simple auto-critique des « moyens » artistiques. Sur ce point, Paz se retrouve avec Clair. Cependant, d'une part, si ces théoriciens reconnaissent avec une certaine précision la position idéologico-politique du Romantisme, ils ne définissent que très vaguement la traduction de cette position dans le domaine poético-esthétique ; d'autre part, ils réduisent l'« art moderne » ou « d'avant-garde » à ce geste polémique typiquement *romantique* qui, certes, constitue l'une des tendances artistiques fondamentales de l'époque moderne, mais nullement la seule et unique.

Paz, donc, si dans les champs idéologique et politique retrouvait une certaine précision, au final, en ce qui concerne le geste plus spécifiquement poético-esthétique, tombait dans le piège qui réduit l'« art moderne » à un jeu théorique, à l'affirmation de catégories – celles de « nouveau », « critique » et « tradition », notamment – entendues comme purement logiques, *abstraites* des rapports idéologico-politico-historiques. Par cette abstraction, l'on peut confondre deux phénomènes de l'art moderne, certes liés, mais distincts, étant l'un critique et l'autre auto-critique : à savoir l'*esthétisme aristocratique* – où la « critique » de la Modernité est de fond – et l'*esthétisme bourgeois* – où la « critique » est formelle. En effet, Paz détermine l'« art moderne », tantôt comme *critique*, tantôt comme *auto-critique*, sans que cette duplicité soit précisée et exposée d'une manière dialectique⁶⁰². En séparant l'art du développement des rapports sociaux, il méconnaît, notamment, que l'histoire de l'art moderne relate un développement de tendances conflictuelles interreliées avec les luttes des classes sociales.

D'ailleurs, non seulement la thèse de la « mort de l'idée d'art moderne » peut être développée uniquement d'un point de vue *abstrait*, mais, si l'on définit l'« art moderne » en

601 « [...] un renouveau [...] qui serait ressourcement à la mémoire, recours au passé culturel, exploration d'une dimension qui est celle du passé, et destinée à redonner à la création l'intériorité qu'elle a perdue » ; *ibid.*, p. 116. Cf. aussi *ibid.*, p. 63-73, 101-119 et 189-193. Sur la question du post-moderne, cf. M. Collomb, *op. cit.*, mais aussi Luc Ferry, *op. cit.*, p. 326 sq. et J. Habermas, *op. cit.*, p. 2-5 et *infra*.

602 Si le « temps moderne est celui de la scission et de la négation de soi », observe Paz, l'« art moderne n'est pas seulement le fils de l'âge critique, mais le critique de lui-même » ; O. Paz, *op. cit.*, p. 16 [nous soulignons].

tant que « négation » – non-ultérieurement déterminée – d'une « tradition » – non ultérieurement déterminée –, au moment où il n'y a plus de Tradition véritable à *critiquer*, puisque la seule existant serait celle, essentiellement *anti-traditionaliste*, « du nouveau » – au moment où, autrement dit, l'art, libéré de toute *tradition*, se trouve contraint à ce mouvement d'*auto-critique formelle* qui le caractériserait aujourd'hui –, il faudrait alors chanter le *triomphe* – et non la « mort » – de l'« art moderne », dont la tâche semblait être celle de nier toute tradition et toute autorité supérieure. Le caractère *formel* de sa « critique » ne devrait pas lui être reproché comme une trahison de ses origines et de ses fondements, mais comme l'accomplissement de ceux-ci, comme la réalisation des valeurs *modernes* dans l'art *aussi*. Même le programme dit *post-moderniste* qui songe renouer avec les valeurs du passé – et l'art dit « classique » – peut bien, lui aussi, être phagocyté et contribuer au perfectionnement de la « modernité » ; car, selon les hypothèses que nous allons développer, s'il est vrai que le marché libéral, et à plus grande raison celui néo-libéral, demande la *sur-différenciation* de la production, la *cohabitation* de formes poético-esthétiques *passéistes* et *modernistes*, ne sera pas seulement consentie, mais, même, *exigée*. Dans cette perspective, un Néo-classicisme contemporain pourrait même contribuer au « progrès » de l'« histoire de l'art », le « renouveau » constituant un moment de son « innovation ».

II.1.7. Le compromis des « intentions » ou le dernier refuge de l'esthétisme bourgeois

L'opposition de l'« art d'avant-garde » – quoi qu'on entend exactement par cela – a été, donc, neutralisée totalement en dépit de ses *intentions* ? Son *idéologie* ne convient-elle donc pas du tout au système hégémonique ? Si, dans la *praxis*, le geste « avant-gardiste » fait l'intérêt de ce système, est-ce qu'au niveau *théorique* il est entièrement étranger aux valeurs du nœud socio-culturel moderno-bourgeois ? Puisque l'*esthétique de l'innovation* convient aux mécanismes du marché et de la mode, et puisque, en dépit des *intentions* de l'artiste, aucun *choc psycho-esthétique* – en tant que geste *individuel* – n'est dérobé au risque d'être phagocyté dans le système de la mode et du marché, on pourrait se douter que le seul

critère qui reste à l'*esthétisme* pour reconnaître une œuvre d'avant-garde réside précisément dans les *intentions*. Cette solution devient pleinement consciente chez l'italien Enrico Crispolti, qui, pour l'essentiel, défend la même position de Kostelanetz : selon Crispolti, si le « *niveau de recherche d'avant-garde* » se distingue par son opposition à celui de l'« *officialité* »⁶⁰³, dès que, dans le Second Après-Guerre, l'« on assiste à une assimilation et à une confusion de ces niveaux-là », il arrive que le « visage de l'officialité peut résulter analogue, dans les termes de la phénoménologie linguistique, au visage de l'avant-garde, c'est-à-dire de la recherche »⁶⁰⁴. Michel Collomb s'est exprimé en des termes tout à fait similaires⁶⁰⁵. Lorsque sur la base de l'analyse formelle et de l'expérience esthétique, il n'y a plus aucun critère *différenciant* entre l'*art d'avant-garde* et celui *officiel*, où chercher un appui pour établir cette *distinction* qui, seule, garantit leur *opposition* ? À partir du moment où Crispolti reconnaît que les formes *esthétiques* n'offrent plus aucun critère pour distinguer le niveau de la « recherche » de celui de l'« officialité », il se trouve alors obligé de cacher la tête dans les nuages, en faisant reculer le geste *oppositionnel* de l'avant-garde au stade de l'« intentionnalité » : d'un côté, nous aurons les œuvres d'*intention* « conservative » et « d'officialité », et, de l'autre, celles d'*intention* « novatrice » et « de contestation » des institutions⁶⁰⁶.

Face à la réalité des rapports sociaux dans lesquels sont impliquées les œuvres d'art, une théorie *individualiste* et *autonomiste* de l'avant-garde se trouve obligée de revenir *en amont* des formes *esthétiques*, *sensibles*, dont la perception devrait déclencher le *choc psycho-esthétique* nécessaire à la distinction de ce qui est *esthétiquement innovant* et, donc, d'*avant-garde*. Le simple examen des formes *esthétiques* n'assure ni la *distinction* par rapport aux systèmes de la « mode » et du marché, ni le *conflit* avec les institutions ; l'on aboutit ainsi à cette absurdité, que l'*esthétisme* et l'*anti-conformisme* doivent renoncer aux formes *esthétiques* : ayant été phagocytées par la société bourgeoise, ces deux idéologies ont été contraintes de *reculer*, et aujourd'hui l'on sait que cette *distinction* et ce *conflit-là* peuvent être seulement *pré-esthétiques*, limités à la simple *intentionnalité* : dans cette société, ils n'arrivent pas à s'affirmer dans la *réalité historico-sociale* ; ils restent purement

603 Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Rome, Donzelli, 2005, p. 41.

604 *Ibid.*, p. 45.

605 Lorsqu'il parle de la « conception de l'innovation inhérent à l'avant-garde, qui ne correspond peut-être plus au type de nouveauté – ou de coup – désormais requis dans les jeux du langage » ; Michel Collomb, *op. cit.*, p. 177.

606 E. Crispolti, *op. cit.*, p. 45.

imaginaires et idéaux : ils sont pure *idéologie*. L'*intention d'élevation-séparation* – celui de la « distinction » sera un concept fondamental chez Baudelaire, Nietzsche ou Ortega – du monde de la *vulgaire* utilité économique et d'*opposition* aux institutions de la société bourgeoise que l'*esthétisme aristocratique* romantique et post-romantique avait tenté de mettre en œuvre, a été *neutralisée*.

Mais, si ces *distinction* et *opposition-là* se révèlent comme étant *idéologiques*, il n'en reste pas moins que cette idéologie ait des conséquences réelles ; qu'elle assume un rôle *pratico-politique* dans les rapports sociaux. Le point est que son rôle *effectif* trahit ses *intentions*. Si l'art d'avant-garde, tel qu'il est conçu par l'*esthétisme* et l'*anti-conformisme*, échoue dans sa *séparation* et *opposition* par rapport à l'hégémonie et à l'industrie culturelles ainsi qu'aux institutions, il est alors condamné à un conflit *interne*, limité à sa sphère spécifique : les formes esthétiques ne peuvent combattre que les *autres* formes esthétiques ; voilà leur champ de bataille, voilà leur ennemi. Mais cette lutte convient aux mécanismes de la mode et du marché et aux institutions modernobourgeois, qui, en fait, la promeuvent : les « gardiens de la culture » – ou, pour le dire avec Edgar Wind, les « chevaliers du rasoir »⁶⁰⁷ – assistent satisfaits à cette *poétomachie*, qui laisse indemne la structure des rapports sociaux : le caractère « révolutionnaire » des œuvres d'avant-garde, est limité à la pure sphère de l'*esthétique*, du *goût* et des habitudes perceptives, sans que cela implique le renversement ou la crise des institutions. Si nous considérons l'*esthétique de l'innovation* et du *choc* dans la *totalité* des rapports sociaux établis, il apparaît qu'elle leur est *conforme* et y assume une fonction *apologétique* ; sa force *critique*, *oppositionnelle*, ne sort pas du champ proprement artistique de l'*avancement* de l'« histoire de l'art » et de la concurrence interne au marché.

607 « Les chevalier du rasoir sont matois : il ne chassent pas l'artiste de la cité, mais ils l'y accueillent à leurs propres conditions. La bienveillante neutralité élimine les frottements et garde les propylées de l'art bien fermés à toute perturbation. Quand une expérience est exceptionnelle, il faut la multiplier, et bientôt elle cessera d'être exceptionnelle. Baudelaire avait prévu que cette tolérance destructrice serait un jour saluée comme une forme de "progrès" : dans cet obligeant réceptacle, ce bienveillant abysse, les énergies anarchiques de la création seraient absorbées par le néant » ; E. Wind, *op. cit.*, p. 127-128.

II.2. Chapitre 2

Thèses sur le caractère politique de l'art d'avant-garde

II.2.1. Thèse sur le concept d'art d'avant-garde : opposition et assujettissement à une fin supérieure

Les argumentations développées jusqu'ici, nous permettent, nous semble-t-il, d'établir un point sur lequel réside le problème fondamental de notre recherche : il s'agit du *principe fondamental* du terme et concept d'art d'avant-garde ; principe sans lequel, la qualification même « d'avant-garde » perdrait toute raison d'être.

L'*esthétisme bourgeois* reconnaît la spécificité de l'art d'avant-garde dans l'occupation d'une position *avancée dans le temps ou l'espace*, notamment dans la recherche des *formes* esthétiques : l'on dit souvent que l'œuvre d'avant-garde anticipe et ouvre la voie aux tendances artistiques futures. Selon cette conception, l'on définit les artistes comme « pionniers », « défricheurs », « éclaireurs », « avant-coureurs », etc. ; et le devenir historique des formes esthétiques comme un « progrès ». Cependant, cette conception perd de vue, non seulement l'origine, mais aussi l'essence militaire du concept d'avant-garde : en position avancée, on ne trouve pas un groupe d'explorateurs, mais une *garde*, c'est-à-dire un groupe armé ou, du moins, appartenant à une armée dans le cadre d'une action belliqueuse : le concept d'avant-garde est inséparable de ceux de *combat, lutte, bataille, guerre*. Plus : il implique aussi une condition d'*assujettissement* ou, au moins, de *service* à une *fin supérieure*, à un projet *général*, dans le cadre duquel l'action *particulière* de l'avant-garde doit être considérée : elle fait partie d'une armée, laquelle, à son tour, défend un parti et des intérêts supérieurs, en dernière instance, *politiques*. L'art d'avant-garde ne doit pas donc être considéré seulement comme *militant*, mais aussi comme *subordonné*. Et c'est précisément parce que le concept d'avant-garde implique l'*assujettissement* de l'art à une *fin supérieure* – sociale – que Baudelaire – dans lequel l'on reconnaît, aujourd'hui, l'une des sources fondamentales du geste avant-gardiste – l'avait autant en antipathie⁶⁰⁸.

608 « Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits

Selon cette hypothèse, toute définition du concept d'art d'avant-garde sera déterminée par le développement historique de ce conflit idéologico-politique, étant donc assujettie à des évolutions inévitables. Rien n'empêchera, d'ailleurs, que, dans ce conflit, le camp idéologico-politique *aristocratique* – qui continue d'opérer au moins jusqu'à la Seconde Guerre – élabore une conception de l'art d'avant-garde – d'un art qui accomplit une tâche militante spécifique – opposée à celle qui affirme les valeurs *modernes*, engagée dans une contre-attaque pour la défense de ses propres valeurs ; un art d'avant-garde qu'on pourrait, en somme, définir *réactionnaire* – nous préciserons ce point. Rien n'empêchera non plus que, plus tard, avec le saint-simonisme et le socialisme qui jaillirent d'une certaine conjoncture idéologico-politique – dont les manifestations majeures furent les Lumières et la Révolution Française –, l'art soit appelé à défendre de nouvelles valeurs ; de manière qu'une troisième conception de l'art d'avant-garde se présentera sur la scène culturelle et politique. De notre point de vue, l'histoire de l'art – et, par conséquent, la place que l'art d'avant-garde y occupe – ne sera pas conçue comme un bloc monolithique, comme une simple suite d'étapes stylistiques chronologiquement disposées les unes après les autres, car nous concevons l'art dans ses interrelations avec la réalité sociale et celle-ci n'est pas unitaire, mais conflictuelle. Comme l'observait Arnold Hauser dans sa fondamentale « philosophie de l'histoire de l'art »,

Puisque, *grosso modo*, existent autant de tendances artistiques que de classes qui animent la culture, dans l'histoire de l'art on devrait prêter plus d'attention, de ce que l'on fait normalement, aux revendications et aux fins des différentes strates culturelles. De cette manière, on aboutirait à une configuration par sections de l'évolution historique de l'art, laquelle permettrait de saisir plus clairement que dans l'art opèrent toujours des tendances différentes et parallèles, et, en même temps, permettrait aussi de détruire le dogme affirmant que tout ce qui est contemporain constituerait un tout organique.⁶⁰⁹

Selon cette perspective historiographique, s'il est vrai que le concept d'« avant-garde » *implique* la participation à une bataille, et s'il est vrai que les manifestations historico-culturelles correspondent à des dynamiques idéologiques et politiques, notre hypothèse devient que chaque *tendance* idéologico-politique fondamentale élaborera son propre *art d'avant-garde*. Comme nous le disions, la compréhension de tout phénomène

non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société » ; Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in Id., *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 1941, p. 654.

609 Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, 1958 [nous traduisons de l'édition italienne : Id., *Le teorie dell'arte*, trad. Giuseppe Simone, Turin, Einaudi, 1969, p. 229-230].

artistique, même dans ses qualités spécifiquement poético-esthétiques, devra être saisie *aussi* par un regard sociologique.

En raison de ce qui précède, et pour revenir à notre tentative de déterminer le principe fondamental du concept d'avant-garde, nous pouvons établir ceci : afin que la qualification « d'avant-garde » garde pleinement son sens, il ne faut pas seulement que le phénomène auquel elle est attribuée occupe une position *avancée* – où, comme nous le verrons, cet *avancement* peut être autre que simplement spatio-temporel – ; mais il faut encore que ce phénomène porte son action *contre un ennemi et dans un cadre belliqueux plus étendu par rapport à l'opération particulière de l'avant-garde elle-même*. Pour la définition de tout phénomène présumé *d'avant-garde*, il est donc important et, même, *nécessaire* de reconnaître si et par rapport à quoi il est, *en dernière instance, apologétique ou oppositionnel*. Pour la compréhension d'une œuvre d'art d'avant-garde, il est donc essentiel que l'ennemi et le terrain sur lequel la lutte est menée soient reconnus. Une grande partie des ambiguïtés et des contradictions de la plupart des théories et des « histoires » de l'art d'avant-garde dérivent de la non-exacte reconnaissance de ces deux termes-là, et, donc, encore une fois, d'une insuffisance de détermination.

Cependant, nous devons encore éclaircir un point qui risquerait de générer des équivoques : une œuvre d'art peut mener sa bataille sur des terrains de conflit différents : celui de la culture et de l'idéologie ou celui de l'économie et de la politique. Cela ne signifie point que, selon nous, ces deux domaines soient séparés et qu'un geste d'opposition dans le champ culturel n'ait aucun effet dans celui économico-politique ; pour nous, tout geste poétique est aussi une prise de position face à une certaine situation politico-culturelle. Cela signifie que ce qui a ou prétend avoir une action d'*opposition* dans l'un de ces champs n'exerce pas nécessairement une action d'*opposition aussi* dans l'autre champ. Il serait même possible que ce qui est *oppositionnel* dans un champ puisse, en dernière instance, résulter *apologétique* dans l'autre. Sans compter que l'*opposition* peut être menée aussi en sens *réactionnaire*. L'*opposition* d'une œuvre d'art peut, en fait, être relative à des querelles *internes* à la sphère poético-esthétique sans que cela cause le moindre danger pour les rapports sociaux établis ; symétriquement, des transformations sociales peuvent s'accomplir sans que l'art en résulte immédiatement bouleversé. S'il nous semble insoutenable de vouloir séparer le champ artistique de celui politique, il nous semble toutefois légitime de les

reconnaître comme distincts, non-identiques.

II.2.2. La *Théorie de l'art d'avant-garde* de Renato Poggioli : l'art d'avant-garde comme exigence des rapports socio-culturels bourgeois

Selon Edgar Wind, d'ailleurs, les artistes contestataires ne pouvaient pas être considérés comme des simples « victimes » de la société : la perte de ce que l'historien allemand appelait les « puissances anarchiques » de l'art tenait, quelque part aussi, d'un problème inhérent à la réponse, à la stratégie, que l'art d'avant-garde mettait en œuvre.

Or, c'est précisément de la première grande étude critique de l'art d'avant-garde, celle de Renato Poggioli, qu'en ressort un tableau où les *intentions critiques* elles-mêmes, l'*idéologie* déjà, de l'« avant-garde » jouent, dans la totalité des rapports sociaux, un rôle *affirmatif* des valeurs modernobourgeoises, sans même qu'elles soient *falsifiées* ou *déformées*. La thèse fondamentale de Poggioli est que l'*opposition* que l'art d'avant-garde élève contre la société modernobourgeoise est soumise aux règles que celle-ci aurait établies ; celle-ci, la société modernobourgeoise, produit, produit encore et produira toujours, *nécessairement*, un « art d'avant-garde » ; l'une dépend intimement de l'autre et y trouve ses raisons d'être-mêmes, ses possibilités d'existence et de survie ; peut-être bien, d'épanouissement. Il est très significatif que nonobstant *aussi* la *Teoria dell'arte d'avanguardia* de Renato Poggioli mette en discussion les fondements de la théorie *esthétiste* de l'art d'avant-garde, celle-ci demeure, tant au niveau académique que de la *vulgata*, la conception hégémonique – on rappelle, d'ailleurs, que le livre de Bürger a été traduit en français seulement en 2013, et celui de Poggioli jamais.

L'étude de Poggioli est particulièrement intéressante, car, si Bürger propose une définition d'art d'avant-garde très personnelle qui se détache nettement et rapidement de la tradition *esthétiste*, l'italien, en revanche, *accueille* et *systématise* une grande partie des thèses défendues par l'*esthétisme* ; mais, au lieu de construire une apologie ou une accusation de l'« avant-garde », il tente de dresser une étude historico-critique approfondie. Avec sa *Théorie* Poggioli avait essayé de donner de la cohérence à toute – ou presque – la

bibliographie qui, jusque lors, avait traité son sujet. Les qualités fondamentales qui, selon son étude, définissent l'« art d'avant-garde » sont, en effet, celles typiques du premier *esthétisme* et de l'*anti-conformisme* : celles du « nouveau »⁶¹⁰ et de l'ouverture au « futur »⁶¹¹ ; de la « rupture avec la tradition » et le « public de masse »⁶¹² – et, donc, de la *différence*, jusqu'à la propension pour le « bizarre » et la « provocation »⁶¹³, et jusqu'à la « pathologie »⁶¹⁴ –, et de la « protestation » et de la « révolte » contre l'*académisme* et les *institutions* officielles, et la société en général⁶¹⁵. C'est pourquoi Poggioli peut voir, comme le fait l'historiographie de l'avant-garde aujourd'hui dominante, dans le Romantisme, la Bohème et l'*art pour l'art* les premières manifestations, mais encore *imparfaites*, de ce que sera l'art d'avant-garde ; comme si elles en constituaient la « préhistoire ». À partir de ces critères-là, Poggioli ne pouvait pas réduire, comme Bürger et ses suivants, l'art d'avant-garde aux seuls « avant-gardes historiques » : selon lui, l'avant-garde proprement dit commencerait déjà avec le Naturalisme, pour continuer dans le Symbolisme, le Décadentisme et l'Impressionnisme – première « phase » – ; dans le Cubisme, le Futurisme et l'Expressionnisme, ensuite – deuxième « phase » – ; et, encore, dans le Dadaïsme et le Surréalisme, pour, enfin, se revitaliser avec les « néo-avant-gardes »⁶¹⁶.

Comme l'*esthétisme*, Poggioli identifie l'*art* de l'époque moderne avec l'*avant-garde*. Cette reconstruction s'insère, cependant, dans une perspective différente ; il est clair, en fait, qu'aux yeux de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme*, lesquels tendent à exclure toute démarche « réaliste » et « représentative » du vrai « art moderne », la présence du Naturalisme et de l'Impressionnisme impliquerait des problèmes de congruence. Or, la perspective proposée par Poggioli présente, peut-être, quelques difficultés, mais constitue, à nos yeux, toute l'originalité et l'intérêt de son étude, bien que, malheureusement, elle ait été quasi oubliée par la postérité critique et historiographique : selon la *Théorie* de Poggioli, l'art d'avant-garde serait un phénomène relevant de la « psychologie » et de l'« idéologie » propre à un « groupe » défini, à savoir celui des *artistes* – et des *intellectuels*, plus en général. Or, c'est à partir de cette perspective *idéologico-psychologique* que Poggioli peut,

610 Cf., notamment, R. Poggioli, *op. cit.*, p. 20 et 238-240.

611 Cf. *ibid.*, p. 84-93, 118, 155-156 et 239-248.

612 Cf. *ibid.*, p. 40, 44-49, 53, 56, 59, 61, 64-67, 71-72, 76, 79, 114, 96-97 et 146.

613 Cf. *ibid.*, p. 46, 65 et 71-72.

614 Cf. *ibid.*, p. 131 sq.

615 Cf., *ibid.*, p. 42-43, 47-50, 131 sq., 149 et 155.

616 Cf. *ibid.*, p. 252-255.

comme le fera Bürger plus tard par un autre biais, envisager l'art d'avant-garde comme un phénomène relevant de la *sociologie* :

[...] l'art d'avant-garde ne sera pas examiné, ici, sous l'espèce de l'art, mais sous celle des révélations que celui-ci nous fournit, à l'intérieur et à l'extérieur de l'art lui-même, d'une condition psychologique commune, d'une fait idéologique unique.

[...]. L'idéologie [...] est un phénomène de groupe – ni individuel, ni collectif – et, donc, social.

L'idéologie est donc toujours un phénomène social : dans notre cas, elle est l'argument d'auto-affirmation ou moyen d'auto-défense de la part d'une société au sens stricte, face à la société au sens large. [...] l'idéologie avant-gardiste est un phénomène social précisément en fonction du caractère asocial ou antisocial des manifestations culturelles et artistiques qu'elle soutient et exprime.⁶¹⁷

En somme, même si, paradoxalement, la détermination historico-sociale de l'idéologie de l'avant-garde se traduit dans un geste de caractère « asocial » ou « antisocial » – en tant que refus et protestation contre la société ou prétention à s'en détacher –, ce même geste découlerait, en fait, du nouvel état psychologique caractéristique de l'artiste *moderne* – au sens littéral d'*appartenant à l'époque moderne* – ; cet état que la société modernobourgeoise lui aurait réservé ; à savoir, un état d'« aliénation ». Selon Poggioli, celle-ci est la condition réellement *déterminante* de toute l'histoire de l'art des deux derniers siècles : l'artiste moderne s'affirme par un geste antisocial *parce que* son activité aurait été *aliénée, exclue*, par la nouvelle classe dominante – la bourgeoisie – de toute possibilité de collaborer à la formation de la culture et de la société modernobourgeoises ; *parce qu'il vit, maintenant, une condition de « solitude » et d'« isolation »*⁶¹⁸. Les caractères fondamentaux du geste avant-gardiste, ces « activisme » et « futurisme », « agonisme » et, même, « antagonisme » et « nihilisme »⁶¹⁹, sont ainsi compris comme une « réaction » directe à l'organisation de la société démocratique-bourgeoise, ainsi qu'à la massification de la culture qui l'accompagne.

La *Théorie* de Poggioli nous met face à ce paradoxe, donc : l'art le plus typiquement *bourgeois*, voire le seul art *bourgeois*, à savoir l'*avant-garde*, est un art *anti-bourgeois*⁶²⁰. L'art *d'avant-garde* est une « nécessité »⁶²¹ de la société démocratique-bourgeoise ; il a commencé et il finira avec elle⁶²².

617 *Ibid.*, p. 16

618 Cf. *ibid.*, p. 127 sq., 148 sq. et 251.

619 Cf. *ibid.*, p. 39 sq.

620 Cf. *ibid.*, p. 141.

621 Cf. *ibid.*, p. 58-59.

622 Cf., notamment, *ibid.*, p. 127-128.

Plus encore : l'art d'avant-garde est *permis*, littéralement, par elle. Car, comme cela est clair dans le jeu politique aussi, la condition des rapports démocratiques est l'existence d'une *opposition*. Celle-ci n'est pas seulement tolérée, mais, même, légitimée et exigée⁶²³. Mais, puisque cette *opposition* de l'art le plus typiquement *bourgeois* à la société *bourgeoise* est, en réalité et en dernière instance, une « expression » culturelle de cette même société, le geste de l'artiste d'avant-garde devra être compris comme une *illusion* ou, même, une *pose*⁶²⁴ : Poggioli nous peint l'artiste d'avant-garde en un « héros tragique » dont le déguisement – en reproposant une expression de Marinetti – vire à la « bouffonnerie [*pagliaccismo*] »⁶²⁵.

C'est que l'artiste qui n'accepte pas l'état d'*aliénation* dans lequel il se trouve désormais, accomplit un geste de « transgression » et d'« opposition » contre un ennemi qu'*il sait* qu'il ne pourra pas vaincre et qui, au fond, ne cherche pas vraiment à le détruire ; bien au contraire. L'opposition entre art et société se traduit en une sorte de « jeu »⁶²⁶ que l'artiste d'avant-garde met en scène, avec la complicité de tout le système socio-culturel – ou, si l'on préfère, c'est l'inverse – ; une sorte de *rite* où l'un et l'autre trouvent leur *compensation*⁶²⁷.

La bourgeoisie a mis à l'écart l'artiste et, pourtant, observe Poggioli, elle finit par l'accueillir et le célébrer. Le problème consiste dans le nouveau rapport qui s'établit, tout au long de l'époque moderne, entre les artistes et leur nouveau public : l'artiste n'est plus la figure chérie d'une cour aristocratique, de l'élite sociale et culturelle, pour laquelle il réalisait des œuvres extraordinaires ; et l'art religieux qui, seul, auparavant, assurait une communication entre artiste et peuple, traversait désormais une crise irréversible ; c'est que la démocratisation de la culture – compagne de la démocratisation de la société – avait porté à l'affaiblissement progressif de la séparation entre cultures haute et vulgaire qui avait été en vigueur jusqu'à l'*ancien régime*. Maintenant, tout artiste – plus ou moins habile, plus ou moins raffiné – était devenu un producteur obligé de gagner la concurrence et de s'affirmer dans un – plus ou moins – *libre marché*. C'est de ce *nivellement* qui accompagne la

623 Cf. *ibid.*, p. 121, 124-125, 138, 141 et 146.

624 Cf. *ibid.*, p. 106.

625 Cf. *ibid.*, p. 44, 129 et 164.

626 Tel, « un *jeu* » ou encore « une affaire de famille », sera appelé le rapport entre avant-garde et institutions bourgeoises par Roland Barthes – nous donnerons un aperçu de certaines parmi ses réflexions plus bas – ; R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde » [1961], in Id., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 297-299.

627 Cf. *ibid.*, p. 129.

massification de la culture que, soutient Poggioli, naissent cet état psychologique et cette idéologie de l'*aliénation*, qui trouvent leur expression dans l'art d'avant-garde.

Or, c'est précisément parce que l'art d'avant-garde serait une *expression nécessaire* de la société démocratico-bourgeoise, qu'il ne serait pas seulement un phénomène ayant des racines *sociales*, mais encore *historiques* ; c'est précisément pour cette raison que si l'on suit la *Théorie* de Poggioli – comme celle de Bürger – toute théorie prétendant appliquer le concept d'avant-garde aussi aux époques historiques précédant le XIX^e siècle se trouve contrainte de faire bon marché des racines, non seulement historico-sociales, mais même idéologico-psychologiques, de l'avant-garde. Une théorie pareille se trouverait contrainte – et c'est le cas pour l'*esthétisme* – de faire de l'art d'avant-garde une abstraction, une simple affaire de *formes esthétiques*.

Mais, la perspective idéologico-psychologique et, donc, historico-sociale, assumée par Poggioli, mène à des lourdes conséquences aussi en ce qui concerne les implications politiques de l'avant-garde. Selon l'Italien, les conceptions courantes de celle-ci tombent souvent dans des *malentendus* car, non seulement les valeurs fondamentales de cet art – *innovation, rupture, activisme, antagonisme social* – peuvent déboucher – et le cas des futuristes n'est nullement isolé – dans des prises de positions nettement *réactionnaires* – ce en quoi, encore, le Romantisme anticipe certains artistes que l'on considère habituellement « d'avant-garde » –⁶²⁸, mais aussi parce que l'opposition du geste avant-gardiste demeure purement *formelle*⁶²⁹ : sur le plan *symbolique*, la société bourgeoise consent à l'artiste cette récompense – à savoir la prétendue affirmation de son autonomie et, même, de son opposition par rapport à un nœud socio-culturel qu'il refuse – qu'elle lui nie sur le plan *effectif*. L'*opposition* de l'artiste d'avant-garde apparaît ainsi comme purement *formelle*, comme une *pose*, précisément, qui lui sert d'exutoire à une insatisfaction et une impuissance *effectives* et refoulées.

628 Cf. *ibid.*, p. 66 et 113 sq.

629 Cf. *ibid.*, p. 149 et 155.

II.2.3. L'art d'avant-garde face à la sur-différenciation et à la liberté individuelle dans le régime modernobourgeois

La thèse fondamentale de la *Théorie* Poggioli, selon laquelle l'art d'avant-garde serait une *compensation nécessaire* pour répondre à l'*aliénation* subie par les artistes dans les rapports socio-culturels modernobourgeois ; comme le défolement de ces pulsions que les exigences de la rentabilité, de l'instrumentalité à des fins rationnelles, semblaient réprimer. Selon cette théorie, du moins, l'art d'avant-garde constituerait une *dénonciation* – bien que impuissante – des rapports modernobourgeois comme inaptes à favoriser l'épanouissement de la « totalité » des facultés humaines. C'est alors que l'art vient *compenser* l'unilatéralité de la vie psychique quotidienne ; l'*esthétique*, ont soutenu les chercheurs de l'École de Francfort, devient l'expérience « complémentaire » de la « vie mutilée »⁶³⁰, de l'unilatéralité *ratio-instrumentale* de la vie moderne.

Entendues comme des pures formes poético-esthétiques, les œuvres qui seront définies d'avant-garde paraissent donc se dérober à la domination de la *rationalité instrumentale* et deviennent le lieu où l'individu peut faire l'expérience, le plus souvent *apparente*, en tout cas *momentanée*, de la part *refoulée* et « maudite » de sa propre *psyché*. Le public peut y refaire vivre les facultés « irrationnelles », la *fantaisie*, l'*imagination*, ainsi que ses affections, ses désirs et ses rêves ; l'on dira qu'il y fait l'expérience de sa propre *liberté spirituelle*. Grâce à l'art, l'individu abandonne les « préoccupations pratico-fonctionnelles », il est comme transporté *ailleurs*, il abandonne le monde pratico-matériel du travail, la médiocrité de la vie quotidienne. L'impératif de Baudelaire de se retrouver « n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » paraît enfin réalisé.

Mais, nous suggère Poggioli, ce n'est qu'une douce illusion : après le défolement, l'extase, l'on reviendra à la conformité de tous les jours, au travail rationnellement utile. Le citadin reviendra de sa partie de campagne du dimanche. Ainsi, l'expérience *poético-esthétique* devient le *medium* du défolement de la psyché réprimée. Elle devient, même, un exutoire du *potentiel révolutionnaire* créé par les besoins inassouvis ; la *compensation* d'une contestation plus ou moins consciente, ou d'une insubordination plus ou moins instinctive, étouffée. Le déplacement de la contestation dans le domaine poético-esthétique ou sur le plan *individuel* et du groupuscule, l'apologie du « marginalisme », prônés par la dite

630 Cf. *infra*.

« contre-culture » du Second Après-Guerre, le *beat*, le *rock*, le *punk*, Soixante-Huit aussi – phénomènes qui, certes, se placent à des niveaux différents – ne font que répéter l'exemple de soumission que la pseudo-révolte du *jazz* avait subi précédemment, où, comme l'avait si bien mis en évidence Adorno, les pulsions érotiques qui y sont exprimées sont finalement neutralisées, et, par la technique de la syncope, les éléments *irréguliers* sont, en dernière instance, intégrés dans le mouvement dominant⁶³¹. Le sort du *jazz* est la *figure* de l'*anti-conformisme* intégré aux institutions dominantes.

Le type de « contestation » auquel avait fait appel Mikel Dufrenne dans un ouvrage – *Art et politique* (1974) – qui théorise à bien des égards le caractère de la « contestation » soixante-huitarde, dont l'*anti-conformisme* actuel⁶³² semble l'héritier : cette « contestation » se présentait explicitement, en tant que « stratégie de l'utopie », par la ruse de « substituer à la révolution qu'on fera demain des actions qu'on fait aujourd'hui, immédiates et ponctuelles ». Or, s'il est vrai que le vague mot d'ordre rimbaldien néo-romantique de « changer la vie » était tourné dans le marxiste « changer les rapports sociaux », à partir de l'« abolition de l'État », la soi-disant « démultiplication de la révolution » était résolue, en fin de compte, dans une sorte de *réformisme institutionnalisé* ou dans un *anti-conformisme individualiste*⁶³³, qui pouvait d'office être assisté par l'usage de la « drogue » ou par une « vague religiosité »⁶³⁴. C'est encore le modèle *romantique* de l'expérience poético-esthétique qui est là récupéré : le « plaisir esthétique », affirme Dufrenne, devrait être *dépassé* ; l'œuvre d'art devrait être vécue comme un *medium* de « jouissance ». Les analogies avec cette expérience sont celles traditionnellement *romantiques* de l'acte créatif et du rapport érotique, dans la mesure où ils assurent le même résultat : la perte du *sujet*, son unification, par la voie de l'*immédiateté*, avec l'*objet*, en un mot : la saisie de l'*absolu* :

[...]. Dans la jouissance [...], le sujet s'empporte et se perd ; il rompt avec tout ce qui prépare et mesure le plaisir, l'éducation (la bonne), les convenances, le savoir, médiations précautionneuses. Le concept d'immédiat, dont la pensée contemporaine fait bon marché, trouve ici sa justification ; comme dit Barthes, « tout s'empporte en une fois..., (pour la peinture) tout se joue, tout se jouit dans la *première vue* ». Et pourquoi pas dans la littérature, dans la première lecture

631 Theodor W. Adorno et Walter Dirks (dir.), *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, vol. IV, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1956 [nous avons consulté l'édition italienne : Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, Turin, Einaudi, 1966, p. 128-129].

632 Il s'agit de cette tendance historiographico-critique qui a été pendant plusieurs décennies et reste aujourd'hui encore hégémonique, et dont nous avons vu quelques exemples tout au long de notre recherche, des collaborateurs de *Jeune, dure et pure !* à Brenez, de Noguez à Kostelanetz, etc.

633 « Changer la vie, c'est donc d'abord pour chacun – et l'on voit bien ici que l'individu est irréductible – se l'approprier, vivre *sa* vie et non une vie toute faite, aussi bien dire défaite, ordonnée aux exigences et aux normes du système » ; Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974, p. 223-224.

634 Cf. *ibid.*, p. 220-229.

[...]. Et bien sûr, il y a une seconde vision, une seconde lecture ; mais pour qui est capable de jouir, c'est toujours la première ; celle qui s'accomplit dans la présence, lorsque le sujet est tout mêlé à l'objet [...]. D'où l'on comprend que la jouissance ne puisse être dite : le dire implique qu'une distance se creuse entre le sujet et l'objet, par laquelle l'objet n'est plus présent, mais déjà représenté, et en état d'être maîtrisé. [...] il y a en elle [en la jouissance] de l'excès, cet excès qui porte Athikté la danseuse au seuil de l'évanouissement, comme les amants au seuil de « la petite mort ».⁶³⁵

Ainsi, du Romantisme à l'*anti-conformisme relativiste*, l'art est conçu comme l'expérience de l'*ineffable*, de l'*irreprésentable* : l'on exige le rejet de la pensée *médiate* et du *monde*, à tel point que l'expérience poético-esthétique devient *figure* de la « mort ». Cependant, par rapport au Romantisme, l'art n'est plus instrument de connaissance, mais de « contestation ». Or, Dufrenne s'aperçoit bien du caractère problématique de ce genre de contestation de l'*exotisme*, où une poignée de marginaux « s'évade », plutôt qu'elle « lutte » ; mais il garde l'espoir que l'« action » de ces marginaux puisse devenir « exemplaire » et se « multipli[er] »⁶³⁶. Mais tout mode de vie non-conforme doit se mesurer à l'aune de l'*épanouissement* et de l'*émancipation* qu'il assure, plutôt qu'à celle de sa *non-conformité*⁶³⁷ : toute « contestation » qui s'élance contre la société modernobourgeoise exige un degré de *détermination* supérieure, car, il ne faut pas oublier que la vision du monde et la société modernobourgeoises sont *déjà* anti-traditionalistes ; elles prônent *déjà*, jusqu'à une certaine limite, la *liberté de l'individu*. Bref, il ne faut pas oublier que la *contestation* et, même, l'*effective transformation* des institutions sont la *condition d'existence* du régime démocratobourgeois, car elles sont la condition de l'économie de marché libérale capitaliste.

Dans le régime démocratolibéral, « déconstrui[re] la politique » signifie mettre en pratique précisément ce que Dufrenne semble désormais résigné à devoir « attendre », et pour « longtemps » : 1) « éduqu[er] les masses », et 2) « conquérir l'État pour réaliser son abolition ». Si la « doctrine marxiste enseigne »⁶³⁸ cela, elle déclare aussi, non seulement que la « bourgeoisie a joué dans l'histoire un rôle éminemment révolutionnaire », mais – plus – qu'elle

ne peut exister sans révolutionner constamment les instruments de production, ce qui veut dire les conditions de la production, c'est-à-dire les rapports sociaux. Le maintien sans changement

635 *Ibid.*, p. 262-263.

636 *Ibid.*, p. 228-230.

637 Le toxicomane, l'ermite ou le « hippy » peuvent bien être des *exemples* de vie non-conforme ; difficile de soutenir que les hommes puissent y trouver la voie de leur épanouissement.

638 *Ibid.*, p. 220 sq.

de l'ancien mode de production était, au contraire, pour toutes les classes industrielles antérieures, la condition première de leur existence. Ce bouleversement continu de la production, ce constant ébranlement de tout le système social, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux, traditionnels et figés, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables se dissolvent ; ceux qui les remplacent vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était sacré est profané, et les hommes sont forcés enfin d'envisager leurs conditions d'existence et leurs rapports réciproques avec des yeux désabusés.⁶³⁹

Ainsi, il ne s'agit pas de refuser la théorie de l'avant-garde et l'« histoire de l'art » telles que l'*esthétisme bourgeois* les a façonnées, mais, plus simplement, de reconnaître qu'elles ne sont nullement en opposition à la praxis et aux valeurs de la classe bourgeoise. Il s'agit de reconnaître que l'*esthétique du choc* et de l'*innovation* n'ont pas perdu de force critique, mais qu'elles sont cette forme de critique qui est à la base du libéralisme modernobourgeois et que dans une société où la bourgeoisie est la classe hégémonique, elles devront nécessairement se limiter à une critique formelle. Il faut prendre en compte que la société bourgeoise s'est construite en se débarrassant du régime *statique* de la Tradition – dit *ancien régime* – et qu'elle est *dynamique* par essence ; il faut prendre en compte, autrement dit, que le mouvement, le changement, la transformation sont, donc, des valeurs *modernes* et, en tant que telles, *bourgeoises*. Comme l'a observé Habermas :

En même temps que les expressions « temps modernes » ou « temps nouveaux », le XVIIIe siècle forge ou infléchit des concepts dans un sens qu'ils ont encore aujourd'hui, tels que ceux de révolution, de progrès, d'émancipation, d'évolution, de crise, d'esprit du temps, etc., qui ont pour objet de souligner le mouvement.⁶⁴⁰

C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà dit, *si elles ne sont pas ultérieurement déterminées*, les valeurs d'émancipation, innovation, critique, etc., ne peuvent pas s'opposer ni à l'idéologie modernobourgeoise, ni aux rapports socio-culturels qui lui correspondent.

L'*esthétisme* opère, ainsi et contre sa volonté, en faveur de l'affirmation de ces valeurs et rapports. Dans la mesure où le véritable *contenu* des œuvres de l'*esthétisme* peut être cantonné, elles comptent, pour notre culture, surtout en tant qu'exemple mummifiés d'une pseudo-liberté d'expression de la subjectivité de l'individu-artiste. Plus : cette pseudo-liberté devient son nouveau *contenu*.

Le problème c'est, nous semble-t-il, que fort souvent la « contestation » s'en prend à la société modernobourgeois comme s'il s'agissait d'un régime *traditionaliste*. On

639 K. Marx et F. Engels, *Manifeste du Parti Communiste* [1848], Paris, Éditions Sociales, 1966, p. 33-35.

640 J. Habermas, *op. cit.*, p. 8.

méconnaît les progrès immenses dont la bourgeoisie a été la promoteur, après une lutte menée sur plusieurs siècles. En fait, l'*ordre* bourgeois est tellement souple, tellement ouvert au nouveau et aux transformations – c'est ce que les vrais réactionnaires lui reprochent, d'ailleurs – que même le changement des rapports sociaux et des modes de production – dans certaines limites –, non seulement ne le mettent pas en crise, mais assurent son principe vital même. La critique qui ne dépasse pas ces très larges limites demeure simplement *formelle* et, en dernière instance, *apologétique* – d'autant plus si elle est enrobée de l'illusion de pratiquer une opposition substantielle.

C'est précisément dans la mesure où l'art, non seulement *apparaît*, mais est-il *vécu* comme *autonomo-télique*, comme non-conforme, non-instrumentalisé à la logique du travail et de l'État, qu'il devient un *instrument* au service de cette logique-ci. C'est alors que s'accomplit la domination totale de la *rationalité instrumentale* : l'expérience de l'*irrationnel* n'est que le repos du soir qui nous est concédé entre l'obéissance d'aujourd'hui et celle de demain ; c'est la vacance qui permet de mieux revenir à la fonction assignée. L'on cherche l'art comme une bouffée d'*irrationalité* qui permet de mieux supporter la rationalisation de la vie quotidienne : en touristes de la *psyché divisée*. Il n'y a aucune *réconciliation* de la part « maudite », aucune « totalité » retrouvée ; la *division du travail* entre « facultés » reste intacte : l'*irrationalité* a été assignée à son champ *spécifique, différenciée* des opérations pratico-utiles. La *raison instrumentale* qui règle le travail social ne refuse pas, en termes *absolus*, l'*irrationnel* ou un prétendu épanouissement *individuel*, mais elle les limite à certains *moments* de la totalité de la vie sociale et humaine ; elle les *rationalise*, dans la mesure où elle les *rationne* : les absorbe dans son *économie*, en fait une *partie du travail*. Aujourd'hui, la société, non seulement *peut se permettre*, mais *exige*, en tant qu'*exutoire*, en tant que *compensation* – en tant que moment marginal, donc –, l'*irrationnel*, l'excès, l'anti-conformisme.

Mais c'est précisément dans la mesure où l'expérience poético-esthétique est vécue comme *moment* – marginal – que l'*esthétisme bourgeois* se différencie de celui *aristocratique*. Pour les romantiques, pour les tenants de l'*art pour l'art*, pour les *esthétistes* dits « décadents » de fin de siècle, l'expérience poético-esthétique n'était pas un loisir du dimanche ; ils n'étaient pas des *touristes* de l'art. Pour eux, cette expérience devait absorber et occuper la vie dans sa totalité, jusqu'à s'identifier avec elle. L'on a même dit que pour les

« adeptes de l'art pur », la « vie » ne fut qu'un « moyen, la fin suprême étant l'art »⁶⁴¹. Le public de l'art, en revanche, le cherche pour survivre : c'est la bouée qui lui permet de ne pas se noyer ou de se révolter. Notre culture a pu faire de l'*esthétisme* la conception *institutionnelle* de l'art au prix de sa réduction, de son *embourgeoisement* : faire d'une *vision du monde*, d'une *conception de la vie*, une simple théorie de l'art, limitée à un domaine spécifique et *organique, instrumentale*, à la *totalité sociale* : l'on a fait de l'expérience *poético-esthétique* un moment nécessaire de la production capitaliste. La culture bourgeoise, en tant que dépassement dialectique de celles précédentes, a phagocyté l'*esthétisme aristocratique*, qui lui était contradictoire : il l'a nié en tant que *tout*, pour le réinsérer dans son *système* à elle, et elle l'a rendu *bourgeois*.

Dans la mesure où ce qui *est* « absolument différent » reste une partie ou une tendance dans la production *totale*, trouve sa place sur les étals du marché, participe au régime de la *sur-différenciation*, convient au *système*. Aujourd'hui, celui-ci peut se permettre de *publier* même ce qui est clairement contradictoire avec ses valeurs : dans la *totalité* du marché du livre, dans le rayon « théorie politique », le *Mein Kampf* d'Hitler peut être rangé à côté du *Manifeste du Parti Communiste* sans que l'équilibre *politique* actuel soit effectivement mis en crise : « Aucune théorie n'échappe plus au marché », observait Adorno : « chacune est mise à l'étalage comme possible parmi les opinions concurrentes, toutes sont proposées au choix, toutes ingurgitées »⁶⁴².

641 A. Cassagne, *op. cit.*, p. 391.

642 Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], trad. Groupe de Traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot, 1992, p. 12.

II.2.4. L'art d'avant-garde face à la sur-différenciation et à la liberté individuelle dans le régime modernobourgeois. L'horizon barthesien : l'art d'avant-garde comme *avant-garde* de la classe bourgeoise

Or, dans les mêmes années et parallèlement à Poggioli, en deux articles publiés en 1956 et 1961⁶⁴³, Roland Barthes avancera des thèses qui, non seulement reconnaissent le caractère *formel* du geste d'opposition de l'« *avant-garde* », mais même son caractère *apologétique*.

Tout d'abord, car, soutenait-il, la « violence » de sa « protestation » fut « esthétique » et « éthique », mais « jamais » elle n'avait été « politique »⁶⁴⁴ ou « révolutionnaire »⁶⁴⁵. La position de Barthes est pour nous extrêmement intéressante, car, comme nous allons le faire également à partir de son « étymologie »⁶⁴⁶, il a été peut-être le seul – à notre connaissance – à avoir reconnu que l'avant-garde, ne mène pas son combat toute seule, mais elle est un corps militaire spécial *au service d'une armée et d'intérêts plus vastes*. D'où cette suggestion paradoxale : en dernière instance, l'art qui passe sous le nom d'« art d'avant-garde » ne serait autre chose que l'*art d'avant-garde de la bourgeoisie* : non seulement au sens où il appartiendrait à l'époque modernobourgeoise, mais aussi au sens où l'art d'avant-garde serait *au service de la classe qui était devenue hégémonique*. Barthes écrit :

C'est que, sur le plan un peu vaste de l'histoire, cette protestation [celle de l'avant-garde] n'a jamais été qu'une procuration : la bourgeoisie délèguait quelques-uns de ses créateurs à des tâches de subversion formelle, sans pour cela rompre vraiment avec eux : n'est-ce pas elle, en fin de compte, qui dispense à l'art d'avant-garde le soutien parcimonieux de son public, c'est-à-dire de son argent ? Le mot même d'avant-garde, dans son étymologie, ne désigne rien d'autre qu'une portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise. Tout se passe comme s'il y avait un équilibre secret et profond entre les troupes de l'art conformiste et ses voltigeurs audacieux. C'est là un phénomène de complémentarité bien connu en sociologie [...] : l'auteur d'avant-garde est un peu comme le sorcier des sociétés dites primitives : il *fixe* l'irrégularité pour mieux en purifier la masse sociale. [...]. L'avant-garde ce n'est au fond qu'un phénomène cathartique de plus, une sorte de vaccine destinée à inoculer un peu de subjectivité, un peu de liberté sous la croûte des valeurs bourgeoises [...].⁶⁴⁷

Barthes explique la *possibilité*, sinon la *nécessité*, de la « protestation » et de la

643 Il s'agit de « À l'avant-garde de quel théâtre ? » et de « Le théâtre français d'avant-garde », respectivement. Les deux textes ont été recueillis dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

644 R. Barthes, « À l'avant-garde de quel théâtre ? », cit., p. 202.

645 R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », cit., p. 299.

646 Cf. *supra*.

647 R. Barthes, « À l'avant-garde de quel théâtre ? », cit., p. 202-203.

« violence » de l'art d'avant-garde, comme la *compensation* d'une « liberté » et d'une « subjectivité » opprimées, dont aurait besoin, non seulement l'artiste, mais aussi le public bourgeois lui-même : cette « protestation » ne fait que *satisfaire* une nouvelle exigence née des nouveaux rapports sociaux impliquant la massification. De manière qu'à partir du moment où nous considérons le *moment* de « liberté » vécu à travers l'expérience poético-esthétique fournie par les œuvres d'avant-garde dans la *totalité* des rapports sociaux, ce *moment* est compris comme *convenant, en accord* avec l'« économie » du nœud socio-culturel bourgeois. Barthes aboutit, en somme, à la même conclusion de Poggioli : l'« avant-garde » est « parasite et propriété de la bourgeoisie » ; « il est » donc « fatal » que celle-là « suive l'évolution » de celle-ci⁶⁴⁸. La compréhension de cette *symbiose*, de cette « complémentarité », ne devient possible, alors, que dès qu'on saisit l'œuvre d'art et dans sa conjoncture *sociale*, et dans sa conjoncture *historique*⁶⁴⁹ ; à partir du moment où l'on abandonne la perspective qui réduit le geste de l'art d'avant-garde à des catégories abstraites éternellement applicables et qui suspend ce geste au-dessus des rapports économiques et culturels généraux ; qui, d'ailleurs, réduit ce geste au simple *moment* de l'expérience poético-esthétique ; et qui s'arrête à la considération de l'œuvre d'art en tant qu'*individualité* :

Il va de soi que cette *économie* de l'avant-garde n'est réelle qu'à l'échelle de l'histoire. Subjectivement et au niveau du créateur même, l'avant-garde est vécue comme une libération totale. Seulement, l'Homme est une chose, les hommes en sont une autre. Une expérience créatrice ne peut être radicale que si elle s'attaque à la structure réelle, c'est-à-dire politique, de la société. Au-delà du drame personnel de l'écrivain d'avant-garde, et quelle qu'en soit la force exemplaire, il vient toujours un moment où l'Ordre récupère ses francs-tireurs. [...] l'avant-garde [...] finit tôt ou tard par réintégrer le sein qui lui avait donné, avec la vie, une liberté de pur sursis.⁶⁵⁰

En somme, les théories de l'*esthétisme bourgeois* et de l'*anti-conformisme relativiste* emprisonnent l'art d'avant-garde dans le pénitencier d'où elles prétendent l'avoir libéré, celui de sa dépendance et de son utilité pour la société modernobourgeoise : d'une part, parce qu'elles conduisent l'art d'avant-garde à un geste d'opposition simplement *formel*, une simple

648 *Ibid.*, p. 204

649 Barthes écrit : « Pour être un phénomène régulier, l'avant-garde n'en est pas fatalement un phénomène éternel, ni même constant : il y a eu des époque sans avant-garde, il y aura peut-être à nouveau un jour un art à la fois libéré de provocation et d'académisme. En somme, pour qu'il y ait avant-gardes, il semble que la société doive réunir deux conditions historiques : un art régnant de nature passablement conformiste, un régime de structure libérale ; autrement dit, il faut que la provocation trouve à la fois sa raison et sa liberté » ; R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », cit., p. 297.

650 R. Barthes, « À l'avant-garde de quel théâtre ? », in *Id.*, *op. cit.*, p. 202-205.

« provocation »⁶⁵¹ qui résulte entièrement pliée et hétéronome par rapport au système institutionnel ; d'autre part, si ce geste reste inoffensif, toutefois, il n'est nullement séparé des rapports sociaux, et, en dépit de ses *intentions*, il consolide et apporte sa contribution aux mécanismes institutionnels.

Comme nous l'avions vu chez Noguez, l'avant-garde telle que la définit l'*anti-conformisme* prétend de procurer, à un *individu*, l'expérience de sa « liberté » *subjective* qui a été bannie de la vie quotidienne, laquelle serait toute projetée vers la réalité *objective* et l'utilité *matérielle* – affirmations, celles-ci, propres à une certaine rhétorique, qui mériteraient d'être vérifiées. Mais, suivant Poggioli et Barthes, émerge l'hypothèse que, par là précisément, dans la mesure où il réussit son programme « révolutionnaire », l'art d'avant-garde ne procure qu'une satisfaction *éphémère*, un soulagement *temporaire* : elle fonctionne ainsi comme une *compensation*, un *exutoire*, nécessaires afin que l'équilibre du système dominant se maintienne. L'art d'avant-garde fonctionne comme une sorte de drogue, mais destinée, initialement, à l'élite culturelle⁶⁵² ; puis, avec le développement de la massification culturelles, à toutes les strates. « C'est pourquoi elle s'est facilement épanouie dans la société bourgeoise et libérale du premier XXe siècle »⁶⁵³.

II.2.5. L'œuvre d'art d'avant-garde comme mythe de l'expérience de la liberté individuelle

Dans la mesure où l'expérience de l'œuvre d'art d'avant-garde est vécue comme le rite où est consommée l'illusion compensatrice de sa propre autonomie et liberté face à la réalité historico-sociale, l'œuvre d'art d'avant-garde se configure dans les termes d'un « repas totémique », pour ainsi dire, *modernisé*.

Selon Freud, en effet, lors du rite primitif du repas totémique, l'on est « convainc[us] » – l'on *croit* – qu'« en partageant un repas avec son dieu » – dans notre cas, l'idéal de *liberté* incarné par l'*artiste-sacerdote* –, l'« on est fait de la même substance que

651 R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », cit.

652 « Quel était le public » du « théâtre d'avant-garde », demande Barthes ? « À l'origine », répond-il, « essentiellement un public intellectuel, c'est-à-dire, si l'on veut, un public de caste » ; *ibid.*, p. 299.

653 R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », cit., p. 298.

lui »⁶⁵⁴. Plus : le repas totémique est, comme l'expérience poético-esthétique, l'« occasion solennelle » pendant laquelle l'« on accomplit une action qui est interdite » ; c'est la célébration d'un « acte *défendu* » : aujourd'hui comme jadis, c'est l'occasion où l'on fait l'expérience de ce qui a été évacué de la vie quotidienne : le repas totémique était la « fête la plus bruyante et la plus joyeuse, avec déchaînement de tous les instincts et acceptation de toutes les satisfactions ». Mais, précisait Freud, cette *occasion* de dérèglement est *consentie* ; elle est *servie*, même, aux conviés : « une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit »⁶⁵⁵. Jadis, les dieux et les esprits s'identifiaient avec les éléments de la nature ; la récurrence des fêtes cérémoniales, des sacres, des carnivals, étaient liées au cycle naturel des saisons ; au développement industriel suivirent la domination – relative – de la nature et son désenchantement : la fête profanée, déliée du rythme naturel suit celui de la production industrielle : le carnaval c'est tous les mois, tous les *week-end*, tous les soirs, même ; mais non *toujours* : l'heure du travail durant, le déchaînement des pulsions reste un *tabou*. Ainsi, si les « primitifs » sacrifiaient au dieu-animal la bête physique qui incarnait celui-ci, aujourd'hui, à l'autel de l'idée de *liberté*, c'est la *liberté* elle-même qui se trouve égorgée.

L'hypothèse c'est que, peu à peu, les institutions de notre société ont l'exigence de déformer la réalité : il faut croire qu'elles assurent le principe de l'idéologie de la démocratie moderno-bourgeoise, à savoir la *liberté de l'individu*. Ce n'est pas un hasard si au niveau idéologique l'appropriation institutionnelle des œuvres de l'*esthétisme aristocratique* et leur constitution en « avant-garde » officielle, se construisent en opposition aux fascismes, d'abord, et au régime soviétique, plus tard. C'est notamment entre le Second Après Guerre et les années Soixante-Dix, c'est-à-dire en relation avec la victoire sur les fascismes et la Guerre Froide, que l'on chante la gloire de l'art abstrait et de la musique sérielle. En ces années, l'« art abstrait », jadis *avant-garde* de l'aristocratie mourante, peut devenir l'art *d'avant-garde* des démocraties occidentales dans la mesure où par sa *forme* elle exprime, d'une manière poussée, la liberté et l'autonomie de l'individu, *en opposition* au dit « réalisme socialiste » constituant l'art *d'avant-garde* du régime soviétique.

654 Sigmund Freud, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* [1913], trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1996, p. 203.

655 *Ibid.*, p. 210-211. Freud souligne que, dans les rites primitifs, l'absolution occasionnelle de l'interdit se justifiait dans la mesure où l'acte était pratiqué par la collectivité ; personne n'aurait pu s'y soustraire *individuellement* ; ce qui, en revanche, est possible lors de l'expérience poético-esthétique.

Cela ne fait aucun doute, en effet, que le caractère fondamental de l'art d'avant-garde tel qu'il est le plus souvent entendu, consiste dans son rejet de représenter la réalité phénoménale et historico-sociale, dans son *anti-réalisme*⁶⁵⁶. C'est précisément par ce rejet que cet art cherche à *affirmer* ces liberté et autonomie de l'individu qui, *en réalité*, ne sont pas *effectives* : c'est surtout en ce sens qu'il *déforme la réalité* et devient *mythe*. Puisque dans ces œuvres le renvoi original à l'autre réalité *objective* possible, celle métaphysique, n'est pas repérable sans connaître les intentions des artistes, il est vite tombé dans l'oubli : émondées de leur *contenu*, les œuvres *transcendantalistes* paraissent, d'un côté, purement *formelles, subjectives* ; de l'autre, l'expression d'une individualité totalement *autonome* et, donc, *libre*. Mais c'est par là précisément, par ce processus de *formalisation*, qu'elles récupèrent un *contenu* : elles incarnent, désormais, les valeurs de l'idéologie modernobourgeoise : individualisme et formalisme. L'on aura fait, de ce qui devait rester leur aspect *formel*, leur *contenu*. Bref, l'on aura fait d'elles un *mythe*, sous un double respect : parce que, en réalité, elles avaient été créées pour servir d'autres valeurs et, notamment, une entité métaphysique objective ; et parce que, en tant que lieu éphémère de notre *autonomie*, elles nous font simplement *croire* à la possibilité de notre liberté, de notre *salut*, par l'art.

Or, si le dépassement dialectique de l'*esthétisme aristocratique* a pu être réalisé, c'est que les institutions *modernes* profitent doublement du refus de représenter la réalité historico-sociale et de la déformation qui en découle : d'un côté, l'art devient l'exutoire du potentiel révolutionnaire que chaque individu accumule à force de refoulements ; de l'autre côté, la sphère poético-esthétique en tant que terrain de combat, critique, opposition et même suppression de ce qui est établi, non seulement ne génère aucun danger pratico-politique effectif, mais convient aux lois d'un marché qui roule sur la différenciation extrême, l'innovation continue et l'enchaînement des modes. Ayant renoncé à la représentation directe de la réalité phénoménale et historico-sociale, ayant renoncé au *réalisme* et, donc, à nous aider à comprendre cette réalité – compréhension à partir de laquelle nous pourrions mener *en dehors* de l'expérience poético-esthétique, mais *à partir* d'elle *aussi*, une opposition pratico-politique effective –, elles absorbent en elles-mêmes

656 Il faut préciser que le réalisme au sens lukacsien n'impose pas la représentation, disons, *directe* de la réalité historico-sociale : une représentation *fantastique* peut, tout aussi bien, être *réaliste*. Par exemple, Lukács considérait E. T. A. Hoffmann comme le majeur écrivain réaliste de sa génération. Cf. G. Lukacs, *Brève histoire de la littérature allemande. Du XVIIIe siècle à nos jours* [1944-45], trad. Lucien Goldmann et Michel Butor, Paris, Nagel, 1949, p. 97-99.

cette opposition – l'art devient *subjectif, auto-référentiel* –, ainsi que leur *critique* est limitée à ce geste qu'est la tentative de s'auto-exclure du monde et de la vie rationalisés et conformés, c'est-à-dire à ce geste dont le marché et les institutions s'alimentent pour prospérer.

C'est Barthes lui-même, d'ailleurs, qui nous fournit un appui pour ces hypothèses. Dans son étude *Mythologies* (1957), en effet, il ne reconnaît pas seulement dans le mythe une « forme », un « mode de signification » et un « système de communication » et, donc, que le « mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère »⁶⁵⁷ ; mais aussi que, par là, le mythe accomplit une « fonction » spécifique dans la société humaine, qu'il se définit, donc au fond, par son « usage social »⁶⁵⁸. Le point étant que, par sa « forme » spécifique, le mythe rend le « concept » qu'il a l'« intention » de *communiquer* en tant que « véc[u], spontan[é], innocent[e], indiscutable » : une pure « présence » du « concept ». Le mythe est, donc, « chargé de "faire passer" un concept intentionnel ». Mais il ne s'agit pas de n'importe quel *genre* de concepts : le mythe est un « message » *sui generis* : il est chargé de « faire passer » une « déform[ation] » de la réalité historique : il est le truchement, l'« imposture », par lesquels un « message », c'est-à-dire, un « système sémiologique », « est lu comme un système factuel ». Autrement dit, le mythe est cette *forme de communication* par laquelle l'on exige du public auquel le message est destiné qu'il *croie* à cette « chaîne de causes et d'effets, de mobiles et d'intentions », c'est-à-dire, à cette « histoire toute nouvelle qui est implantée dans le mythe ». C'est pourquoi, selon Barthes, il n'y a que trois manières de recevoir ou lire le mythe : celle « cynique » du « producteur de mythe » où s'« affich[e] son intention » ; celle « démystifiante », qui « déchiffre le mythe », le « comprend » en tant que « déformation » et « démasqu[e] », ainsi, l'« imposture » ; celle, enfin, où le « lecteur » « consomme le mythe selon les fins mêmes de sa structure », c'est-à-dire, la *croissance* qu'il exige⁶⁵⁹.

Il est curieux que Barthes n'ait pas reconnu dans ce *mode de communication*, dans cette « prestidigitation » par laquelle le « réel » se trouve « retourné », « vidé d'histoire » et « rempli de nature », le programme même de l'art romantique avec ses développements jusqu'à ladite « avant-garde historique », et qu'il reconduise cette lignée poético-esthétique

657 R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 181.

658 *Ibid.*, p. 182 et 192.

659 *Ibid.*, p. 191-192 et 201-204.

au mythe seulement indirectement, pour ainsi dire⁶⁶⁰. Il ne semble pas s'être aperçu que cette lignée ne fait que tenter ce geste par lequel la « monde » en tant que « rapport dialectique d'activités, d'actes humains » est nié, pour en « sort[ir] comme un tableau harmonieux d'essences » – où l'harmonie, en tant que purement spirituelle, peut être, précisons-le, cachée, *interne*⁶⁶¹. Ce n'est pas un hasard cependant, si Barthes peut décrire l'*opération* accomplie par le mythe dans les termes de la *déshumanisation* qu'Ortega attribuait à l'art « jeune » : cette opération par laquelle l'on cherche à retirer « aux choses leur sens humain de façon à leur faire signifier une insignifiance humaine »⁶⁶². C'est sous l'horizon de ce que nous identifierons comme le *problème fondamental de la Modernité*, de la tentative *transcendantaliste* de résoudre les « contradictions » dudit « esprit moderne », foncièrement empirico-rationaliste, la nouvelle société moderno-bourgeoise, que ces remarques de Barthes prennent, nous semble-t-il, tout leur sens :

[...] le mythe [...] abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules.⁶⁶³

Il est extrêmement significatif, en tout cas, que Barthes, comme Lukács, ne vit pas dans cette prétendue négation de la *nature* – au sens de monde historique, phénoménal –, seulement sa « déformation » – le « mythe opère le renversement de *l'anti-physis* en *pseudo-physis* »⁶⁶⁴ –, mais encore plus et par là précisément – c'est-à-dire, dans la mesure où il cherche à rendre *absolu, éternellement* valide, ce qui est *historique* et *contingent* –, qu'il put y voir, comme Lukács, un *mode de communication* spécifiquement *réactionnaire*, celui propre de l'« oppresseur »⁶⁶⁵. C'est sur une prise de position *politique*, donc, que les questions onto-gnoséologiques et poético-esthétiques liées à l'affirmation dudit « art d'avant-garde » ou « art moderne » débouchent ; c'est là qu'elles trouvent leurs implications et développements structurels.

660 *Ibid.*, p. 406 sq.

661 *Ibid.*, p. 216.

662 *Ibid.*, p. 216-217.

663 *Ibid.*, p. 217.

664 *Ibid.*, p. 216.

665 *Ibid.*, p. 223.

II.2.6. La survivance de l'élitisme dans le passage de l'esthétisme aristocratique à l'esthétisme bourgeois

Il a été rappelé que, dans une lettre à Hans Richter, Duchamp se plaignait de la mystification, de celle qui n'était pour lui qu'une simple « provocation », opérée par le Néo-Dada en répétant le geste de l'urinoir : de son point de vue, ils avaient fait du *ready-made* un « carnaval d'esthétisme »⁶⁶⁶. C'est le même « carnaval » auquel ont été conduites les œuvres de Kandinsky, Mondrian, Malévitch, Klee, des dadaïstes, des futuristes et des surréalistes. Comment cela a été possible ? Comment des œuvres dont la finalité devait être de nous mettre en contact avec une réalité métaphysique supérieure, avec l'Absolu, avec les forces et les lois mystérieuses qui régissent la « vie » et qui se trouvent cachées sous l'épaisse écorce de la matière ; des œuvres qui auraient dû imposer un nouvel ordre, porter le bonheur aux hommes, annoncer la fin du chaos social et spirituel ; comment ces œuvres-là ont pu être réduites à l'histoire du progrès de l'autonomie de la subjectivité des individus et de la sphère poético-esthétique ? Au jeu de l'*innovation esthétique*, de la mode et du marché ?

Supposons que nous nous trouvions face à l'un des tableaux « abstraits » de Kandinsky, mais que nous ne connaissions pas directement ses textes. Or, rien ne nous laisse soupçonner qu'elles devraient nous mettre en *communication* avec des forces spirituelles qui auraient imposé leur volonté créatrice à l'*artiste-medium* : sur quel spectateur cette *Composition* aura déclenché ces effets psychiques, ces « résonances intérieures » censés nous révéler un mystérieux « cosmos des êtres » ? Nous n'y voyons qu'un ensemble de formes et couleurs dont le caractère le plus saisissant est de ne représenter nullement la réalité phénoménale ; nous nous trouvons face à ce qu'on appelle un tableau « abstrait ». Il nous paraît une *pure forme esthétique* et l'on dira qu'il s'agit d'une œuvre d'art autonome et autotélique.

Mais ces premières observations impliquent directement d'autres pensées : nous songeons à la production artistique de l'époque : qu'elle veuille représenter des idées ou la nature, cette production – du naturalisme au symbolisme – paraît contrainte de se servir de la *copie* – de la *représentation*, si l'on préfère –, plus ou moins fidèle, des formes physiques

⁶⁶⁶ Philippe Sers, « Vers un art métaphysique ? », in G. Conio et P. Sers, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, cit., p. 90. Sur la fonction des ready-made dans le travail de Duchamp et la recherche, dans ses œuvres, d'une réalité métaphysique objective, cf. Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le Grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre*, Paris, Galilée, 1975.

phénoménales ; à la limite, des motifs abstraits avaient servi, jusque-là, à l'ornement, à la décoration. Bref, le tableau de Kandinsky nous paraît comme une manifestation de *nouveauté* et d'*originalité* extraordinaires. En même temps, l'on aura l'impression que, depuis quelque temps, certains artistes, dans leurs œuvres, avaient déjà commencé à déformer sensiblement les formes physiques, devenues à peine reconnaissables : le tableau de Kandinsky nous paraîtra comme l'aboutissement de ces recherches, comme la pointe la plus avancée d'une tendance nouvelle. Mais cette œuvre ne refuse pas seulement l'asservissement de l'art à la nature et aux idées : elle paraît défier le goût établi, l'art officiel, les règles académiques : l'on dira que, sans doute, elle n'a pas été réalisée en vue du succès ; l'on dira qu'elle est désintéressée et qu'elle se dérobe à toute utilité, à cette *rationalité instrumentale* qui, dit-on, règle la société bourgeo-matérialiste.

L'artiste de cette œuvre se présente alors à nous, comme un *anti-conformiste*, un *esprit libre*, autonome par rapport à tout ce qui est défendu par les institutions. Cela paraît confirmé par le fait que le gros du public, abêti par la « culture de masse », avoue ne pas comprendre, refuse ce qui lui paraît comme un agglomérat de formes sans sens. Cette peinture se dresse, alors, comme un monument de la vraie culture, comme une merveilleuse manifestation de la liberté de l'art et de l'individu ; peut-être, même, comme une source de l'expérience de cette liberté. D'ailleurs, puisqu'elle est entendue comme une œuvre d'art *autonomo-télique*, comme une pure *forme poético-esthétique*, l'on sera amené à penser que le « vrai art » puisse sauver les hommes de la massification et du conformisme *modernes*, puisse devenir le lieu privilégié de la liberté. Ces espoirs prennent consistance : d'autres artistes s'acheminent sur la même voie du « vrai art », de la totale autonomie d'expression, de l'absolue liberté de l'individu. À un certain moment on a l'impression que tous les arts atteignent ce sommet de la recherche, qu'ils portent à bout l'« histoire de l'art » entier, que l'*art académique* est vaincu, que l'on s'est rendu indépendant des exigences de la production commerciale : nous définissons cet art comme *moderne* et *d'avant-garde*.

Cependant, l'on s'aperçoit que, en fait, ces œuvres circulent dans le marché, qu'elles sont demandées par une élite de connaisseurs ; d'ailleurs, la critique officielle les apprécie de plus en plus ; les institutions les acquièrent, exposent et conservent ; le public de masse commence à s'y approcher et, peu à peu, à les admirer. Non seulement elles sont défendues par la critique et l'historiographie institutionnelles, mais elles deviennent des objets-fétiches

de l'industrie culturelle. L'on cherche alors de nouvelles voies, encore non exploitées, mais désormais tout semble avoir été expérimenté ; l'on rabâche les mêmes gestes, et les institutions accueillent avec une facilité surprenante ces œuvres qui devraient leur être incompatibles. Elles constituent maintenant le *genre* d'œuvres que *tous* reconnaissent comme *vraiment artistique* et *émancipateur*, alors que *tous*, en réalité, continuent de vivre dans des conditions d'exploitation et de non-liberté. Cette voie qui devait nous livrer vers la liberté paraît maintenant une impasse.

Que faire, donc ? Insister sur le même chemin, dans l'illusion que la liberté, *un jour* – qui sait combien lointain –, sera atteinte par là ? Accepter l'état des choses et déclarer que l'art est « mort » ? Faire retour en arrière, s'en sortir par le « nouveau », lorsque l'« innovation » ne garantit plus une séparation des mécanismes du marché et de la massification⁶⁶⁷, même si, l'on s'en aperçoit, l'*art traditionnel* ne crée nulle opposition à la société et à la culture moderno-bourgeoise, et que, même, celle-ci ne l'avait jamais refusé ? Aucune des solutions nous satisfait. Il faut peut-être reconsidérer le phénomène dans lequel nous avons misé nos espoirs, alors ; mais, il faut se débarrasser des idées reçues *acritiquement* et porter un regard moins hâtif, plus ample : essayons de comprendre ce phénomène poético-esthétique non seulement dans l'« histoire de l'art », mais *aussi* à l'intérieur des tendances idéologiques, économiques et sociales, dans la *totalité* de ses déterminations historiques.

Nous nous apercevons, alors, que : en premier lieu, les valeurs que nous voyons affirmées par cet art que nous avons défini *d'avant-garde* ou *moderne*, étaient exactement ces valeurs – notamment, celles de *nouveauté*, *originalité*, *différence*, *critique*, *autonomie de l'individu et des sphères socio-culturelles* – pour lesquelles la Modernité et la bourgeoisie – nous l'avons montré – avaient lutté. C'est dans la période qui va de la Révolution Française à la Seconde Guerre Mondiale que ses valeurs s'affirment avec une violence décisive, accompagnant la montée au pouvoir économique-politico-culturelle de la bourgeoisie. C'est une période de conflits violents, où l'aristocratie, cependant, n'est nullement sortie de la scène, mais essaie encore de défendre ses intérêts : son influence sur la culture et sur l'art est encore profonde. En deuxième lieu, nous allons examiner les textes théoriques des artistes que l'on aura définis *d'avant-garde*, puisque l'on est sûr que dans leurs *intentions* ces

667 Voilà ce qui, comme nous l'avons déjà rappelé, a été proposé par Jean Clair. Cf. *supra*.

artistes-là se positionnaient contre la société bourgeoise : l'on découvre que, certes, ils se dressèrent contre les valeurs *moderno-bourgeoises*, mais dans une direction *réactionnaire*, dans la mesure où ils prônèrent des positions élitistes, anti-humanistes, transcendantalistes, etc., lesquelles, à bien des égards, appartenaient à l'idéologie de l'ancienne aristocratie, justement.

Mais nous venons de voir avec quelle facilité cet art peut obtenir un *effet* tout autre par rapport à celui escompté par ses auteurs. Il suffit d'élaguer la théorie qui gît derrière les œuvres de Kandinsky, Malévitch, etc., de ses implications politiques les plus directes – l'élitisme foncier et, notamment, la croyance en une hiérarchie ordonnant les hommes en castes spirituelles –, ainsi que de ses éléments les plus rétrogrades – comme la soumission des hommes à un esprit supra-individuel déterminant, *inspirant*, d'ailleurs, la création artistique – et nous aurons une apologie du *formalisme esthétique* et de l'*individualisme*, c'est-à-dire de l'*autonomie* et du *subjectivisme* du champ poético-esthétique et de l'individu ; nous aurons des œuvres *originales*, *innovantes*, prêtes à s'imposer dans l'« histoire de l'art » de l'*esthétisme*, ainsi que sur le marché. Bref, ces œuvres se prêtent à l'affirmation des valeurs *moderno-bourgeoises*, en dépit de leur *nature*.

Ces œuvres souffrent des illusions de leurs auteurs ; leur fond *spiritualiste* et *transcendantaliste* n'a pas été opératif parce qu'il est, très simplement, *faux* ; parce que ces artistes ne travaillèrent pas d'après l'étude attentive des relations indissolubles qui relient la production poético-esthétique aux transformations économiques et politiques, mais d'après des illusions nourries par des idées reçues acritiquement diffusées par les idéologues, plus ou moins conscients, de la *réaction*, les apologues d'une vision du monde *réactionnaire* dont les deux caractères fondamentaux sont : 1) la soumission du monde et de l'homme à une *nécessité* ou *volonté spirituelle* supra-individuelle, et 2) la division des hommes en une *hiérarchie spirituelle* – soutient-on, souvent, par détermination naturelle⁶⁶⁸ – où la classe la plus élevée doit conduire le reste de l'humanité si l'on veut restaurer l'ordre social perdu à cause du matérialisme et de la démocratie.

Mais la meilleure critique des croyances mystico-spiritualistes a été menée par le cours de l'histoire lui-même : inutile de souligner que Kandinsky serait, encore aujourd'hui,

⁶⁶⁸ Tous les spiritualistes les plus cohérents aboutissent à cette thèse ; si, en effet, l'on enlève toute valeur aux déterminations historico-sociales, les *caractères* des hommes ne peuvent être décidés qu'en amont, donnés comme des « talents », justement, au moment de la naissance.

dans l'attente du « Règne de l'Esprit » ; inutile de remarquer qu'il n'y a eu aucun « tournant spirituel » et que, au contraire, les forces historico-sociales – autant idéologiques, que matérielles – poussaient, et poussent encore, vers l'approfondissement et l'expansion des valeurs *moderno-bourgeois*. Si une possibilité existe que le monde prenne une autre direction, cela ne fait aucun doute qu'elle ne sera pas réalisée ni par la volonté *spirituelle* – soit-elle d'un individu ou d'une entité supra-individuelle –, ni par la production d'un groupuscule d'artistes, et encore moins par la venue d'un nouveau Messie qui nous indique la voie du *salut*.

En somme, l'art ne peut pas nous dévoiler le *cosmos des essences*, il n'est pas au service d'une *nécessité spirituelle*, parce que, tout simplement, ce *cosmos* et cette *nécessité* n'existent pas. Dépouillées de leur fond idéologique, ces œuvres satisfont pleinement les exigences de la bourgeoisie, qui s'en empare et les ré-instrumentalise. Au commencement du XXe siècle, la bourgeoisie est désormais devenue la classe hégémonique ; mais en même temps que le régime démocratique-libéral se consolide, d'un côté, la réaction aristocratique résiste, de l'autre, apparaît le danger d'une révolution prolétarienne (1848 et 1870). La grande bourgeoisie elle-même doit ainsi s'apprêter à l'élaboration d'une idéologie apologétique des privilèges qu'elle a gagnés. L'on peut soutenir que toute classe sociale devient *réactionnaire* quand elle n'arrive plus à faire progresser l'émancipation des hommes et quand, gagné la position hégémonique, elle utilise son pouvoir pour exploiter les classes inférieures. Elle est alors contrainte de justifier par la théorie l'oppression sociale qu'elle exerce dans la praxis ; légitimer et conserver effectivement la *supériorité* de certains hommes – et, donc, leurs *privilèges*, leurs *droits* – sur d'autres, devient l'une de ses préoccupations principales.

À partir du XIXe siècle, la grande bourgeoisie au pouvoir se trouve dans la fâcheuse situation de devoir maintenir, sur le plan rhétorique, ces valeurs de la Modernité, pour l'établissement desquels elle avait renversé l'*ancien régime* ; mais sur le plan pratique, elle veut garder les privilèges conquis : la société *moderno-bourgeoise* reste, pour le moment, une société où la hiérarchie sociale n'a pas été abolie ; bien que la division en classes sociales ne soit plus rigide comme dans le passé, elle continue de structurer les rapports sociaux et humains. Bref, la grande bourgeoisie a besoin d'instruments qui maintiennent ce

(dés)équilibre entre rhétorique et praxis⁶⁶⁹ ; il faut que les hommes croient qu'ils jouissent de ce pour quoi ils ont lutté, ces valeurs dont ils restent encore dépouillés.

L'on sait bien que notre société n'a pas encore réussi à éliminer les différences et les conflits de classe ; elle maintient encore une forme résiduelle d'élitisme qui se manifeste aussi dans la division entre haute culture et culture de masse. Bien que, en Occident, ce dénivellement s'aplanit toujours plus⁶⁷⁰, jusqu'au Second Après Guerre il fut assez net. Avant cette date, l'élite socio-culturelle avait besoin de produits qui la démarquassent ; c'était la bourgeoisie *rentière*, notamment, laquelle, à bien des égards, était encore liée à la mentalité et à des modes de vie aristocratiques. Par leur caractère ésotérique, les œuvres de l'*avant-garde aristocratique* purent accomplir cette exigence : elles devinrent des *status symbols*, des objets de prestige social et intellectuel⁶⁷¹, grâce auxquels, l'élite ne se différenciait pas seulement de la masse, mais aussi des bourgeois *parvenus* dans les hautes sphères de la culture et de la société. Encore aujourd'hui, chez la classe moyenne, la familiarité avec les œuvres considérées « d'avant-garde » est utilisée comme moyen de distinction.

Les caractères *originaux* de l'*art d'avant-garde aristocratique*, lequel constitue le noyau de l'*art d'avant-garde* aujourd'hui officiellement reconnu, peuvent être encore défendus par les théories de l'avant-garde les plus *institutionnelles*, comme celle de Kostelanetz. Ce dernier, non seulement emploie toute une terminologie modernisée du mépris de la masse⁶⁷², mais il *définit* l'« avant-garde » comme une « petite minorité » qui opère sur un plan inaccessible à la « majorité »⁶⁷³. D'ailleurs, selon lui, seulement des critiques doués d'une faculté *sensitive* spéciale – lesquels pourraient constituer la « critique idéale » de Kandinsky – pourront, parmi les « gens éduqués à l'art », tenter de prévoir quelles œuvres iront anticiper les nouvelles tendances⁶⁷⁴.

Mais, à notre avis, si le grand public est « conquis à son tour et proclame son

669 Cf. Eric J. Hobsbawm, *L'ère du capital, 1848 – 1875* [1975], trad. E. Diacon, Paris, Fayard, 2010, p. 47-48 et *infra*.

670 Edoardo Sanguineti observait un général achèvement de la littérature vers la « *Trivialliteratur* » ; cf. Edoardo Sanguineti, « Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia », in E. Sanguineti et Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e Francia*, cit., p. 7.

671 Cf. K. Teige, *op. cit.*, p. 68 sq.

672 Il s'adresse ainsi au public de masse : « suburban public », « general populace », « Philistines » ; cf. R. Kostelanetz, « What is Avant-garde ? », cit.

673 « A small minority can be avant-garde ; for one the majority has caught up with something new, what is avant-garde will, by definition, be some place else » ; *ibid.*, p. 3.

674 « Since the avant-garde claims to be prophetic, the ultimate judge of current claims will be a future cultural public ; a future-sensitive critic can only try to posit tentative estimates » ; *ibid.*, p. 5-6.

adhésion totale aux découvertes de l'élite », ce n'est pas à cause du « prestige de la difficulté et de l'incompréhensibilité », comme le veut Eliade⁶⁷⁵. Comme nous l'avons montré, c'est une exigence beaucoup plus urgente, vitale, même, qui nous pousse vers les œuvres qui expriment la liberté subjective de l'individu : le plus souvent, par l'art, l'homme moderne *compense* son assujettissement quotidien à la *rationalité instrumentale*. Il nous semble que dans les œuvres considérées *d'avant-garde*, l'on admire beaucoup plus l'anti-conformisme de l'auteur, auquel l'on croit participer à travers notre admiration et prétendue compréhension de son geste. Pendant un court moment nous sommes tous rebelles et insoumis. Mais puisque, en réalité, ce moment est *rationné*, il faudrait dire que nous *croyons* être rebelles et insoumis : nous *croyons* être anti-conformistes alors que nous sommes parfaitement conformés. En tant que tel, l'art nous éloigne de la liberté qu'il prétend nous donner ; il couvre, à nos yeux, la réalité ; il accomplit, alors, la fonction du *mythe* : sujet-objet d'une *croyance*, il *impose* comme réel ce qui ne l'est pas.

Si l'art devient l'une des armes privilégiées de la *réaction* c'est que : *en premier lieu*, au moment où la distinction entre élite et masse ne peut plus s'établir sur les critères de la possession du pouvoir politique et de biens matériels, l'aristocratie doit faire appel à sa prétendue supériorité spirituelle, de culture. Cependant, *en deuxième lieu*, elle se trouve contrainte de rejeter la *rationalité* dominant dans la société *moderno-bourgeoise* ; elle ne peut pas s'appuyer sur des domaines culturels où les jugements de valeur soient fondés sur des critères logiques, que l'on peut acquérir par l'étude et l'exercice ; ni, bien sûr, sur des sciences aux buts pratico-matériels. *En troisième lieu*, la sphère poético-esthétique se présente comme le domaine répondant à ces exigences, mais, du coup, il faut que le jugement esthétique soit *autonome* par rapport aux critères logiques qui avaient été exclus au point précédent ; c'est alors que l'art devient le lieu ou l'organe spirituel privilégié de *l'irrationnel*. *En quatrième lieu*, il faut écarter le « goût » comme critère fondant les jugements esthétiques, car celui-ci, déterminé par l'éducation, comme cela avait été théorisé par les philosophes sensualistes et empiristes du XVIIIe siècle – Hume, notamment⁶⁷⁶ –, lui aussi peut être acquis ; il relève d'ailleurs du sens, organe « vulgaire » par excellence. Il faut

675 Mircea Eliade, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1978, p. 229.

676 « Par ailleurs, si chez Hume le goût possède un fondement anthropologique *empirique*, il ajoute aussitôt [...] qu'il dépend tout autant, sinon davantage, de l'éducation : les expériences esthétiques ne se valent pas toutes ; le goût des experts, qui est fondé sur la comparaison, la connaissance des arts et la pratique, est plus sûr que celui d'un homme non cultivé » ; J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, cit., p. 41.

que le critère du jugement esthétique et, donc, de la distinction en « castes » spirituelles, soit fondé sur une faculté spirituelle innée que toute une « minorité spécialement dotée » possède *par nature* et qui est et restera pour toujours étrangère à la masse.

Comme cela est précisé par Ortega y Gasset, il ne suffit pas que l'œuvre « *ne plaise pas* » à la « masse » : il faut que celle-ci « *ne la compren[ne] pas* ». L'œuvre accomplit alors un geste de *discrimination*, précisément : lorsque certains *comprennent* et d'autres non, pour la mentalité d'un élitiste, « cela implique que les uns possèdent un organe de compréhension refusé, par conséquent, aux autres ; nous avons là deux variétés distinctes de l'espèce humaine »⁶⁷⁷. Enfin le philistin est « humilié »⁶⁷⁸ ; enfin le peuple est piqué sur ses valeurs les plus sacrées, et se retrouve détrôné, du moins sur le plan spirituel, d'une place qu'il avait occupée abusivement :

Habitée à prédominer dans tous les domaines, la masse se sent offensée dans ses « droits de l'homme » par le nouvel art, qui est un art de privilège, de noblesse de nerfs, d'aristocratie instinctive.⁶⁷⁹

Mais, surtout, il nous intéressait de mettre en évidence les mouvements d'une *tendance générale* : durant le Bas Âge Moderne, nous observons la *réaction anti-démocratique* qui, d'une part, *conserve* la *croyance* dans la supériorité d'une « aristocratie de race » sur le restant des hommes – et, notamment, les rapports sociaux l'obligent, le bourgeois –, arbitrairement postulée à partir des raisons aussi *irrationnelles* que *traditionnelles* du « don céleste » ; d'autre part, au moment où cette *élite* a perdu le poste de commande, au moment où les nouveaux rapports sociaux et les découvertes scientifiques nient ces postulats, elle est obligée de traduire sa prétendue supériorité dans une « nouveauté » et une « originalité » des *formes esthétiques*, dans la mesure où elles permettent de se détacher de la vie et de la mentalité bourgeoises. Ce n'est que dans le domaine poético-esthétique que l'*élite* peut *croire exercer* cette prétendue supériorité de nature, ainsi que sa *révolte* : s'affirme, alors, cet *esthétisme anti-conformiste* qui constituera, jusqu'au XXe siècle, la tendance principale de la production artistique considérée comme *haute, noble, aristocratique*, en opposition, non seulement aux produits *de masse*, de *l'industrie culturelle*, mais aussi à ceux desdits « réalisme » et « naturalisme ».

677 José Ortega y Gasset, *La déshumanisation de l'art* [1925], Paris, Allia, 2014, p. 11. Lorsque les idéologues de la réaction formulent leurs thèses par des affirmations apodictiques, du moins, ils nous épargnent ces pseudo-démonstrations pseudo-logiques.

678 *Ibid.*, p. 12.

679 *Ibid.*.

Les faits ne suivent pas *nécessairement* les intentions des individus, et, encore moins, celle d'un mystérieux *esprit abstrait et créateur*. Réduire une œuvre d'art à l'*intention* de son auteur serait une opération aussi mystificatrice qu'oublier le fond idéologique qui l'avait inspirée. En particulier, le travail de toute la tendance *transcendantaliste* pose ce problème : que leur position théorique ne peut pas être *réduite* à cette auto-affirmation du sujet-individu et à cette sorte de *purification* de l'art auxquelles, le plus souvent et très tôt, elle a été ramenée. Mais le problème consiste aussi en ce que, ce nonobstant, cette *réduction* a été faite et les œuvres de cette tendance jouent, dans la vie culturelle, un rôle opposé à celui escompté par leurs auteurs. Quasiment tous les « grands noms » qui font la gloire de l'« histoire de l'art », se distinguent par la tentative *réactionnaire* de *conserver* une vision du monde anti-humaniste, anti-moderniste et anti-matérialiste ; et, pourtant, cette tentative a pu être phagocytée et ses fruits ont pu être portés en gloire par la culture *moderno-bourgeoise*, c'est-à-dire, cette culture contre laquelle ces fruits avaient été lancés. Le problème n'est nullement limité, donc, au niveau de l'historiographie et de la critique de l'art, mais débouche plus ou moins médiatement sur le niveau idéologico-politique.

Peut-être encore aujourd'hui, la musique sérielle, et la peinture et la sculpture abstraites incarnent l'extrémité de cette position *avancée*, car elles semblent assurer cet *éloignement* de la réalité *phénoménalo-objective* – avec la dévalorisation des catégories d'*imitation* et *représentation* – qui, avec les règles et l'académisme, paraissait le plus grand obstacle à la liberté de et dans l'art. Ce n'est pas un hasard si, dans les années Cinquante, les formes les plus extrêmes d'expression de la liberté subjective – à savoir, l'*expressionnisme abstrait* et le *tachisme*, la musique sérielle et *concrète* – triomphent, bien qu'elles se manifestèrent déjà au début du siècle : ce triomphe se présente, et fut présenté en effet, comme la victoire de la liberté de l'individu et de l'art dans la société bourgeoise. Ledit « retour à l'ordre » que les fascismes avaient établi constitua le dernier obstacle *concret* au progrès bourgeois, c'est-à-dire fondamentalement individualiste, de l'art ; ce fut le dernier moment où l'art exprimant la liberté de la subjectivité de l'individu put être utilisé en tant que *critique* d'un *contenu*. Après ce moment, à l'« institution art bourgeoise » – pour reprendre l'expression de Bürger – ne reste que *laisser faire*, et, même, soutenir

l'épanouissement de la *sur-différenciation individualiste* en tant que *critique formelle* de l'institution art elle-même et du pouvoir politique en général.

La théorie *esthétiste* de la « tradition du nouveau », de l'« histoire de l'art » comme critique progressive de « ses propres moyens » ne reconnaît pas les interrelations indissolubles reliant le développement culturel aux luttes politiques. Les phénomènes artistiques, *abstrait*s du mouvement historico-social, apparaissent à cette théorie comme dans une succession autonomo-télique de ruptures « esthétiques », que l'on fait commencer d'une manière plus ou moins arbitraire à la fin du XVIIIe siècle – avec le Romantisme – ou avec Baudelaire, et culminer avec lesdites « avant-gardes historiques ». Cette tradition de l'*esthétique du choc* dont l'historiographie et la critique *esthétistes* n'arrivent pas à expliquer la perte plus ou moins soudaine de force *critique*.

Oui, l'art a une *fonction* « indispensable », comme l'écrivait Kandinsky ; mais nullement celle qu'il s'imaginait. Edgar Wind expliquait la promotion et la diffusion de l'art de la part du pouvoir politique telle que nous la vivons, comme une manière de neutraliser l'essence *anarchique* de l'art : les sens et la psyché s'habitueraient au *choc* par la répétition incessante de celui-ci. À notre avis, les raisons de cette *sur-diffusion* sont plus profondes et plus essentielles de notre époque : dans la « vie mutilée », d'autant plus une œuvre déclenchera une expérience *non-conforme* par rapport à la *rationalité instrumentale*, d'autant plus elle assurera une fonction *apologétique*. La contradiction entre l'hyper-diffusion des produits *vendus* comme *libérateurs* et leur réelle force émancipatrice – entre idéologie-rhétorique et praxis – est tellement frappante qu'elle révèle le caractère hypocrite de la pensée qui en est à la base ; la thèse de la prétendue liberté de et par l'art tombe au stade de simple *idéologie* et s'offre à la critique⁶⁸⁰.

680 Nous appliquons, ici, à l'art des réflexions que Marx et Engels avaient formulées à l'égard de la « philosophie du plaisir » de la « bourgeoisie » ; cf. Karl Marx [et Friedrich Engels], *L'idéologie allemande*, in K. Marx, *Œuvres philosophiques*, vol. II, Champ Libre, Paris 1981, p. 405-406.

II.2.7. L'art moderne comme conflit de plusieurs arts d'avant-garde et leurs interrelations avec les dynamiques idéologico-politiques

Notre recherche voit, donc, se dessiner de plus en plus distinctement devant son horizon une hypothèse fondamentale à laquelle nous avons déjà fait allusion et qu'il s'agit maintenant d'aller explorer : le problème ne se limite pas au fait que ledit art d'avant-garde a été et continu d'être inefficace pour rendre autonome l'art et rendre autonomes les hommes par rapport à une réalité historico-sociale et à une vie matérielle qui imposent continûment à l'un comme aux autres l'expérience de la non-liberté. Le problème semble être devenu surtout que l'art d'avant-garde ne paraît pas seulement *échouer* devant son ennemi – à savoir la culture et la société modernobourgeoises –, mais qu'il paraît *collaborer* avec cet ennemi ; qu'il paraît en *affirmer*, sinon en *incarner*, les valeurs, plutôt que les *nier* en se posant comme leur *autre* inconditionné. En d'autres termes, notre hypothèse fondamentale devient que l'émergence de l'art d'avant-garde soit intimement liée aux conflits économicopolitiques de l'époque moderne et, notamment, aux conflits entre classes sociales. De manière que l'art d'avant-garde ne devrait pas seulement être conçu comme un *développement* lié au processus historique, mais, peut-être même, comme un ensemble de phénomènes qui, dans la mesure où servant l'une ou l'autre classe sociale, peuvent être radicalement conflictuels entre eux-mêmes. Nous pouvons alors songer au fait que la conception aujourd'hui hégémonique de l'art d'avant-garde – celle qui se fonde sur l'*esthétisme bourgeois* – ait pu se former des débris de la contestation *aristocratique* ; et aller plus loin encore, pour nous demander si, en réalité, chaque classe sociale ne possède à chaque moment historique du conflit politico-culturel son *avant-garde* artistique.

La définition critico-historiographique d'une « avant-garde » telle qu'aujourd'hui est présentée par les théories institutionnelles, enfermée dans l'enchaînement des « révolutions » *formelles* de la sphère poético-esthétique et encadrée dans une « histoire de l'art » à l'allure *progressive* est, plus ou moins consciemment, une *construction* idéologiquement et, donc, politiquement orientée. Si l'interrelation entre histoire, politique et idéologie est vraie, il sera nécessaire que, lors des luttes politiques de l'Âge Moderne, chaque classe sociale – aristocratie, bourgeoisie, prolétariat – formulât théoriquement et soutînt et réalisât son art d'avant-garde. Dans cette perspective nous rejoignons une thèse

qu'Engels avait avancée à propos de la morale :

Mais qu'en est-il à présent? Quelle morale nous prêche-t-on aujourd'hui? C'est d'abord la morale féodale chrétienne, héritage de la foi des siècles passés, qui se divise essentiellement à son tour en une morale catholique et une morale protestante, ce qui n'empêche pas derechef des subdivisions allant de la morale catholico-jésuite et de la morale protestante orthodoxe jusqu'à la morale latitudinaire. A côté de cela figure la morale bourgeoise moderne, puis derechef à côté de celle-ci la morale de l'avenir, celle du prolétariat, de sorte que rien que dans les pays les plus avancés d'Europe, le passé, le présent et l'avenir fournissent trois grands groupes de théories morales qui sont valables simultanément et à côté l'une de l'autre. Quelle est donc la vraie? Aucune, au sens d'un absolu définitif; mais la morale qui possède le plus d'éléments prometteurs de durée est sûrement celle qui, dans le présent, représente le bouleversement du présent, l'avenir, c'est donc la morale prolétarienne.⁶⁸¹

Peu importe, dans le cadre de notre recherche, si la prévision d'Engels a été ou sera confirmée : il nous intéresse, en revanche, sa vision, décrivant le mouvement historique, non comme uniforme, mais conflictuel. C'est la reconnaissance de trois morales correspondantes aux trois classes sociales, trouvant leur détermination fondamentale « dans les rapports pratiques sur lesquels se fonde leur situation de classe, dans les rapports économiques dans lesquels ils produisent et échangent »⁶⁸². C'est quand l'on récupère les connexions qui relient indissolublement le nœud forme-contenu des œuvres d'art aux développements historico-sociaux que celles-ci cessent d'être, comme le veulent les tenants de l'*anti-conformisme relativiste*, des « travaux [...] sans âge », des « sommets de la beauté et de l'intelligence humaine » qui « ne se démode[nt] pas » et donc, au fond, des pièces de musée⁶⁸³. C'est alors que, comme l'observait Adorno, elles sont comprises – et, notamment, en « ce qu'il y a en [elles] de spécifiquement artistique » – « par la loi de [leur] mouvement, non par des invariants »⁶⁸⁴. C'est quand l'art est mis en rapport avec « son autre » que la conception de l'avant-garde comme mouvement unitaire déchoit, et nous pouvons reconnaître la lutte entre plusieurs tendances d'avant-garde : pour reprendre la formule adornienne, le mouvement de l'art, comme celui de la morale, est dialectique, conflictuel, parce que tel est le mouvement de la réalité historico-sociale.

681 F. Engels, *op. cit.*, p. 123.

682 *Ibid.*

683 Cf. *supra*.

684 « La tension entre ce qui animait l'art et son passé circonscrit les prétendues questions esthétiques de constitution. L'art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. Ce qu'il y a en lui de spécifiquement artistique doit être déduit, relativement au contenu, de son *autre*. Cela seul suffirait à n'importe quelle exigence d'une esthétique matérialiste dialectique. Il acquiert sa spécificité en se séparant de ce par quoi il a pris forme. La loi de son mouvement constitue sa loi formelle. Il n'existe que dans le rapport à son *autre* et est le processus qui l'accompagne » ; T. W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 11.

Barthes avait en effet pu attribuer, « fort paradoxalement » et peut-être pour la première fois, le terme d'« historique » à l'avant-garde⁶⁸⁵. Il était évident à ses yeux, en effet, que, à partir du Second Après-Guerre, la faveur que le public et les institutions bourgeois concédaient aux œuvres d'« avant-garde » était telle que, désormais, les artistes « renonç[aient] » même à les épater et à les *provoquer* ; que, en tout cas, « leur manière » avait dû « chang[er] » : le système socio-culturel avait atteint un tel développement en sens *libéral* qu'il n'y avait presque plus aucun « conformisme », ni moral, ni esthétique, de quoi pouvoir se débarrasser ; et cela est d'autant plus vrai pour les décennies suivantes, jusqu'à nos jours. Peut-être bien que l'art ne soit pas encore « complètement libéré », mais, observait Barthes, l'art jouissait déjà d'un état d'« émancip[ation] » « si généra[1] », qu'il « ne conna[issait] plus, à proprement parler, d'avant-garde »⁶⁸⁶ : la société ne mettant plus de veto à l'expérimentalisme, à la recherche, au dérèglement – bien au contraire –, l'opposition de l'avant-garde perdait sa raison d'être. Barthes pouvait ainsi soutenir que l'art d'avant-garde était, désormais, un phénomène révolu, anachronique, « historique », justement.

Par là, le philosophe français préparait, si l'on nous passe l'expression, une hypothèse que nous avons avancée plus haut ; mais nous sommes allés plus loin : c'est que l'affirmation qui décrit la société occidentale allant de la Révolution Française jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale comme « bourgeoise » doit être regardée comme une simplification rhétorique ; il serait extrêmement naïf de croire que l'*ancien régime* – avec ses valeurs, sa culture, ses institutions, ses rapports humains et sociaux – se soit écroulé d'un coup en 1789, et ait été remplacé par un nouveau régime, celui moderno-bourgeois, déjà fait et prêt à l'usage ; le triomphe de la bourgeoisie ne fut pas immédiat et l'aristocratie chercha longtemps à regagner sa suprématie. Il s'agit d'une époque extrêmement complexe et nous essayerons d'en mettre en lumière les quelques aspects qui nous concernent le plus immédiatement ; pour le moment, limitons-nous à souligner que jusqu'à toute la première moitié du XXe siècle – et plus tard encore, à certains égards –, le nœud socio-culturel moderno-bourgeois avait rencontré des limitations remarquables : non seulement la survivance de la plupart des monarchies en Europe en paraît comme le signe le plus évident,

685 Dans le passage en question, même s'il parle plus spécifiquement du théâtre, il est évident que le caractère d'« historique » concerne tous les arts – rappelons que l'article fut écrit en 1961 – ; cf. R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », *cit.*, p. 298. Selon Nicos Hadjinicolaou, Achille Bonito Oliva aurait parlé le premier d'« avant-gardes historiques », au pluriel ; locution reproposée peu après par Bürger ; cf. Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 56.

686 R. Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde », *cit.*, p. 297.

mais aussi des phénomènes comme l'Impérialisme, avec sa colonisation territoriale – remplacée aujourd'hui par une colonisation, surtout idéologique et économique, plus propre aux modes « bourgeois » –, ou encore les fascismes peuvent être considérés comme les derniers spasmes, les derniers visages déformés, des valeurs et des modes politiques et idéologiques aristocratiques – et la hiérarchie raciale ou celle sexuelle, aujourd'hui en déroute, en sont un exemple. Selon notre hypothèse, ce ne serait que dans les toutes dernières décennies que le *libéralisme* typiquement « bourgeois » a pu s'épanouir dans tous les domaines, de l'économie à la politique, de l'art à la morale, de la religion aux sciences. Précédemment, le libéralisme avait dû se battre pour son affirmation contre des formes institutionnelles et idéologiques qui avaient été héritées de l'*ancien régime* et que la nouvelle société avait rapidement effacées ou accueillies d'une manière plus ou moins compromissaire ou plus ou moins temporaire – en art, par exemple, les honneurs académiques ou l'admiration pour le classicisme. Il ne faut donc pas tomber dans deux possibles – et, en fait, très fréquentes – équivoques qui trouvent leur origine dans la considération superficielle que la société occidentale des deux derniers siècles fut *déjà entièrement* « bourgeoise » : l'équivoque qui peint en *anti-bourgeois* des gestes critiques qui, en réalité, attaquent des formes idéologiques ou institutionnelles résiduelles de l'*ancien régime*, et qui, en fait, affirment, directement ou indirectement, les valeurs modernobourgeoises ; ou l'équivoque qui exclut *a priori* que pendant le Bas Âge Moderne un geste critique des formes idéologiques ou institutionnelles temporairement hégémoniques put aussi venir d'une position *réactionnaire*, d'une position liée, peu importe combien consciemment, aux valeurs aristocratiques – peut-être plus difficilement reconnaissables à cause d'un *déguisement* dû à une nécessaire, face à l'évolution des conflits, *mise à jour, modernisation*.

Or, cela est clair, ces deux équivoques ne peuvent pas être esquivées sans la prise en compte suffisamment correcte de certaines dynamiques propres du Bas Âge Moderne ; c'est-à-dire qu'une théorie de l'avant-garde *alternative* à celles de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* passe par une théorie *alternative* de la Modernité. Une théorie qui devrait permettre de réviser, outre le concept de *moderne*, aussi celui de *modernisme*, et d'éviter, par là, les ambiguïtés qui, aujourd'hui, les hantent. La Modernité émerge en effet, déjà au niveau rhétorique, comme le *centre* autour duquel, historiquement et conceptuellement, l'« art

d'avant-garde » a pu se développer.

Sur ces questions, nous nous trouvons face à deux perspectives critiques et historiographiques générales : l'une fondamentalement anti-sociologique, à différence de l'autre. Que l'on suive l'une ou l'autre, l'art d'avant-garde joue, à l'intérieur des rapports socio-culturels, un rôle totalement différent, sinon opposé. Nous avons vu que l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* peuvent ressortir des textes de Poggioli et Barthes, même comme la justification théorique à cette – pour utiliser la formule d'Edoardo Sanguineti – « calculée déjection [de l'art d'avant-garde] dans un limbe d'inutile et non tout à fait non-coupable innocence »⁶⁸⁷. Mais, encore, une fois, le rôle de l'art d'avant-garde ne semble pas pouvoir être compréhensible, ni même concevable, sans qu'on saisisse le rapport que l'art d'avant-garde entretient avec la « modernité » : quel que soit ce rapport – opposition, auto-exclusion, dépendance, contribution, complémentarité, nécessité, etc.

Pour comprendre la nature de l'art d'avant-garde il est donc nécessaire de déterminer, dans ses aspects fondamentaux, ce *centre* pour l'art d'avant-garde qu'est la « modernité ». Et c'est ce à quoi nous allons nous atteler dans les chapitres qui suivent.

687 E. Sanguineti, « Sopra l'avanguardia », cit., p. 65.

II.3. Chapitre 3

Thèses sur la Modernité

II.3.1. Remarques préliminaires sur l'historiographie de l'art moderne

À partir du Second Après-Guerre, donc, dans le champ de la production et de la diffusion de l'art, se consolide un tel état de *sur-différenciation*, pluralisme, variété, plurivocité, individualité, etc., qu'il devient quasiment impossible de construire un développement historique cohérent, *tel que les historiens étaient habitués de le faire pour les époques précédentes*. Il est évident combien, déjà pour le XIXe siècle, il soit devenu difficile de reconnaître et établir des *styles* et des *périodes unitaires*, comme la critique et l'historiographie hégémoniques – foncièrement *formalistes* – avaient pu le faire pour le passé : la séquence Roman-Gothique-Renaissance-Baroque-Rococo-Néo-Classicisme-Romantisme semble se perdre dans les « ruptures » dudit « art d'avant-garde » et dans les dizaines d'« ismes » censés achever le parcours de l'« art moderne » en tant qu'émancipation *progressive* des règles et des modèles⁶⁸⁸. Dès lors, le *progrès* de l'art ne semble pouvoir survivre que dans l'emploi de nouvelles *technologies* ou dans l'épanouissement des modes dudit « art moderne » ou « d'avant-garde » dans les pays appelés « en voie de développement ». Une fois la libération de l'art accomplie ; une fois l'innovation et l'expérimentation étant à l'ordre du jour ; l'« histoire de l'art » ne paraît pouvoir survivre que comme simple répertoire, aussi vaste que diversifié, des plus « hautes » manifestations artistiques : c'est-à-dire, celles qui ont reçu l'approbation de la culture officielle.

688 H. W. Janson, professeur à la New York University et auteur de l'une des plus influentes *Histoire de l'Art* de caractère académique – allant, bien sûr, de l'« art primitif » jusqu'« à nos jours » –, avoue : « La civilisation moderne n'a pas [...] la cohésion du passé ; elle ne progresse plus par période[s] aisément identifiable[s], et il n'y a pas non plus de styles définis, de périodes dans l'art ni dans toute autre forme de démarche intellectuelle. Au lieu de cela nous trouvons une autre sorte de continuité, celle des mouvements et de leurs réactions. Venant par vagues ces "ismes" défient les limite nationales, ethniques et chronologiques ; d'un succès éphémère, ils rivalisent entre eux ou fusionnent avec d'autres dans des formules qui varient inlassablement. Notre étude de l'art moderne suivra donc ces mouvements indépendamment des frontières » ; Horst Waldemar Janson, *Histoire de l'Art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours* [1962], trad. Y. Ostria et S. Bologna, Gennevilliers, Ars Mundi, 1991, p. 555.

L'ouvrage d'Hans Belting *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* – paru en 1983⁶⁸⁹ –, témoigne bien d'une certaine crise, voire d'un véritable égarement, de l'« histoire de l'art » face à la *sur-différenciation* de la production poético-esthétique au XXe siècle et, peut-être déjà, au XIXe siècle. À cet égard, rappelons que, selon Karel Teige, le Romantisme, adopté – même si, selon lui, dans une forme altérée – à l'époque de la Restauration par la classe hégémonique, devait être considéré comme le « dernier style unitaire »⁶⁹⁰ ; et que, selon Arnold Hauser, ce choix devait tomber sur l'Impressionnisme⁶⁹¹. Peter Bürger a essayé d'expliquer ce phénomène d'éclatement stylistique par l'affirmation – qu'il situe au milieu du XIXe siècle – du *formalisme esthétiste*, grâce auquel tous les « moyens artistiques », devenus des simples « techniques », auraient été mis à disposition du libre « choix » de chaque artiste en fonction de l'« effet » désiré⁶⁹² : ce qui aurait constitué, selon Bürger, la condition-même de l'« art d'avant-garde »⁶⁹³.

Selon cette perspective, dès que toutes les *techniques*, tous les *moyens artistiques*, deviennent légitimes, alors *tous* les *styles* peuvent coexister en même temps dans le système de l'art, sinon dans la même œuvre d'art⁶⁹⁴. Ce ne fut pas un hasard si l'Éclectisme, en tant que fusion de plusieurs styles, put se développer en tant que style propre seulement au XIXe siècle⁶⁹⁵. D'ailleurs, chose presque impensable pour le passé, des artistes comme Picasso ou Stravinsky ont pu s'appliquer – a souligné Poggioli – à des styles extrêmement différents au long de leur carrière⁶⁹⁶. Symptôme d'un phénomène plus général, à tel point que le théoricien italien pouvait reconnaître dans le « pluralisme stylistique », le caractère de la

689 Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* [1983], trad. J. F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989.

690 K. Teige, *op. cit.*, p. 87.

691 A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 777.

692 « [...] la catégorie centrale de moyen artistique (technique), [...] permet de reconstruire le processus de production artistique comme un processus de choix rationnel entre différentes techniques, accomplis en vue d'une fin à atteindre » ; et plus bas, précisait-il : « [...] la dialectique forme-contenu, inhérente à la production artistique, n'a cessé de pencher en faveur de la forme. L'aspect propre au contenu de l'œuvre d'art, ce qu'elle "dit", n'a cessé de reculer devant son aspect formel, en se définissant lui-même comme esthétique au sens étroit du terme. Du point de vue de la production esthétique, on peut concevoir cette prédominance de la forme dans l'art depuis le milieu du XIXe siècle comme la pleine disposition des moyens artistiques ; du point de vue de la réception, on peut y voir l'expression d'une tendance à la sensibilisation du public. L'unité du processus mérite d'être considérée : les moyens artistiques deviennent disponibles comme tels, en même temps que la catégorie de contenu tend à s'atrophier » ; P. Bürger, *op. cit.*, p. 28 et 32, respectivement.

693 « [...] ce n'est qu'avec les avant-gardes que les moyens artistiques ont été reconnus dans leur généralité, dans la mesure où elles ont cessé de fonder leur choix sur un principe stylistique pour en disposer en tant que *moyens* » ; *ibid.*, p. 31.

694 Cf. à cet égard, aussi les remarques contenues dans T. W. Adorno et H. Eisler, *Musique de cinéma*, cit., p. 89-90.

695 Cf. les remarques d'Hauser sur l'essor de l'éclectisme en art comme signe du déclin du *style* : A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 682.

696 Cf. R. Poggioli, *op. cit.*, p. 144.

production artistique *moderne*⁶⁹⁷. Un phénomène qui sera remarqué avec une certaine préoccupation par Edgar Wind en ce qui concerne la réception des œuvres : désormais, le public arrivait à se réjouir d'œuvres stylistiquement aussi différents que celles d'un Picasso et d'un Poussin⁶⁹⁸.

Or, nous ne voulons nullement suggérer la thèse d'une fin de l'« histoire de l'art », mais, plutôt, relever le caractère discutable de l'historiographie et de la critique hégémoniques. Face à cet état général de permission, incitation et soutien à la *sur-différenciation* de la production et de la réception poético-esthétiques, l'idéologie qui a vu dans l'art moderne un acheminement vers la liberté de création – en l'identifiant souvent avec ces phénomènes qu'on a appelés « modernité esthétique », « modernisme » ou « art d'avant-garde » –, ne peut que se retrouver dans une impasse. Aujourd'hui, en effet, suivant les critères de l'historiographie et de la critique hégémoniques, il est impossible de reconnaître des nouvelles « avant-gardes » – et ce n'est pas un hasard si plus personne se risque d'appliquer le terme de « néo-avant-gardes » à des artistes contemporains – et de pousser plus loin la « rupture » avec des traditions et des normes qui n'existent plus – désormais, les formes se raidissent seulement en *modes* ou en *habitudes*.

Or, notre hypothèse c'est que l'on peut sortir de cette impasse-là seulement par une révision du concept de « modernité » et des dynamiques socio-culturelles de l'Âge Moderne ; il s'agit de ré-évaluer les valeurs de la liberté individuelle et de la « rupture avec la tradition » en rapport avec le développement général des institutions modernobourgeoises, dont on a supposé de manière trop hâtive le caractère traditionaliste. Il nous paraît significatif que tous les auteurs cités ci-haut – de Teige à Hauser, de Poggioli à Bürger – aient directement mis en relation les signes les plus typiques de l'art moderne et d'avant-garde avec la « domination politique de la bourgeoisie »⁶⁹⁹. Nous allons explorer l'hypothèse, donc, selon laquelle la reconstruction historiographique qui tend à identifier l'art moderne avec la lignée qui va du Romantisme aux dites « avant-gardes » en passant par

697 *Ibid.*, p. 141.

698 Avec une précision, cependant : « La diffusion s'accompagne d'une perte de densité. Nous sommes très ouverts à l'art, mais c'est à peine s'il nous touche ; aussi pouvons-nous en absorber autant, en tant de genres aussi différents. Pour peu qu'il en ait le loisir et les moyens, l'amateur peut voir une grande rétrospective de l'œuvre de Picasso à Londres un jour, et le lendemain aller voir à Paris une grande exposition consacrée à Poussin, et – ce qui est le plus stupéfiant de tout – se trouver vivifié par l'une et par l'autre. Lorsque d'aussi grandes expositions d'artistes incompatibles sont reçues avec autant d'intérêt et d'appréciation, il est clair que ceux qui les visitent ont acquis une forte immunité. C'est pour avoir perdu son mordant que l'art est si bien reçu » ; Edgar Wind, *op. cit.*, p. 35.

699 L'expression est de P. Bürger, *op. cit.*, p. 31-32, mais tous les autres auteurs s'alignent sur cette même thèse.

l'art pour l'art soit une prise de position idéologiquement orientée : *jusqu'au moment où il fallait encore détruire, autant au niveau social général qu'à celui particulier de l'art, les derniers résidus des vieilles institutions, il était possible, par une sélection critique, de tracer, à l'intérieur de toute la production artistique, le processus de développement de la liberté de la subjectivité de l'individu, et de construire, à partir de ce critère, une « histoire de l'art » à l'allure progressive ; c'est l'« histoire de l'art » esthétiste, celle qui développe les valeurs modernobourgeois. Mais il ne s'agit que d'une sélection opérée dans le processus fondamental de sur-différenciation de l'art, qui trouve aujourd'hui son plus haut degré d'épanouissement.*

Cette opération de vectorisation idéologique n'est pas un caractère exclusif – ou, encore moins, un défaut – de l'historiographie *esthétiste*. Il faut certainement se débarrasser de l'illusion de pouvoir établir une « histoire de l'art » *neutre*, où le *progrès* qu'elle décrit puisse être *universellement* accepté. Benedetto Croce, auteur de celle qui a été peut-être la dernière grande *Esthétique* idéaliste et l'un des majeurs théoriciens de l'historiographie moderne, avait su reconnaître qu'il est impossible de tracer l'« histoire » d'une quelconque « activité humaine », sans y poser à la base un « critère déterminé » et « subjectif » ; c'est pourquoi « toute configuration d'histoire humaine a comme critère constructif le concept de progrès », dont l'orientation émerge à partir de ce critère-là, choisi par l'auteur⁷⁰⁰. L'activité de tout vrai historien se fonderait ainsi *nécessairement* sur une prise de position face à l'« amas confus et incohérent des faits bruts » ; elle se fonderait sur un « concept de progrès » et un « critère de jugement » dérivés à leur tour de « concepts politiques et moraux », lesquels permettent, ou, plutôt, imposent à l'auteur, de mettre en perspective les faits⁷⁰¹. Nous revenons ainsi au concept d'interrelation entre *idéologie, histoire* et *politique* que nous avons formulé précédemment à partir des réflexions de Gramsci. Ce dernier aussi, d'ailleurs, définit le concept de « progrès » comme une « idéologie », alors que, affirme-t-il, seulement le concept de « devenir » serait une « conception philosophique ». Tout comme

700 B. Croce, *op. cit.*, p. 129 sq [trad. modifiée].

701 « Il y a des historiens libéraux et des historiens réactionnaires, des rationalistes et des catholiques, pour ce qui regarde l'histoire politique et sociale : des historiens métaphysiciens, empiristes, sceptiques, idéalistes, spiritualistes pour ce qui regarde l'histoire de la philosophie. [...] Dans l'histoire même de l'esthétique, y-a-t-il une seule œuvre de quelque valeur qui ne soit pas faite au point de vue de telle ou telle esthétique *métaphysique* [...], ou au point de vue *sensualiste* ou au point de vue *éclectique* ? Pour échapper à l'inéluctable nécessité de prendre parti, l'historien devrait devenir un *eunuque* politique ou scientifique ; et l'histoire n'est pas un métier d'eunuques. Ceux-ci ne peuvent être bons, tout au plus, qu'à composer ces gros volumes d'une érudition non sans utilité, *elumbis atque fracta*, qu'on appelle, non sans raison, monacale » ; *ibid.*, p. 130.

Croce, il s'aperçoit que tout concept de *progrès* suppose un *critère* – une « mesure "fixe" ou qu'on peut fixer » – qui le dirige idéologiquement : toute idéologie du *progrès*, écrit-il, « dépend d'une mentalité déterminée, dans la construction de laquelle interviennent certains éléments culturels historiquement déterminés »⁷⁰². À partir de ces positions, donc, non seulement toute idéologie de *progrès* – ou de *déclin* – est historiquement et politiquement déterminée, mais toute « histoire », en tant que *sélection critique tendancieuse*, est l'*histoire* d'un *progrès* ou d'un *déclin*.

Les *faits de l'art* ne peuvent pas échapper à cette nécessité de l'activité historiographique : celui qui apparaît comme le plus simple, le plus neutre, des catalogues est déjà une sélection et, en tant que tel, une opération *critique et tendancieuse*. Même les « volumes de non inutile érudition » dont parlait Croce ou les manuels académiques ne sont, le plus souvent, que la confirmation plus ou moins consciente de ce qui a déjà été établi comme remarquable par les institutions officielles. Bref, toute « histoire de l'art » dépend d'une position idéologico-politique. C'est ce dont a pleine conscience Peter Bürger : dans les remarques méthodologiques qu'accompagnent ses deux textes sur l'*avant-garde*, d'une part, il conçoit sa « notion d'avant-garde » comme le fruit d'une « construction », d'une « m[ise] en perspective »⁷⁰³ ; et d'autre part, il a pleine conscience que la « perspective qu'il [l'historien] adopte à l'égard de son objet est déterminée par la position qu'il occupe au sein des forces sociales de son époque »⁷⁰⁴. Ce à quoi, la présente recherche elle-même ne peut pas échapper.

Toutes les équivoques, les contradictions, les ambiguïtés, de l'historiographie *esthétiste* dérivent, le plus immédiatement, de la réception plus ou moins acritique, plus ou moins partielle, de certaines idées qui se sont institutionnalisées en tant qu'hégémoniques ; mais, elles découlent aussi et peut-être plus profondément d'une reconstruction historique trop simplifiée. Le problème n'est pas seulement *logique* – terminologico-conceptuel –, il est aussi *méthodologique* : le problème est déjà en amont. Il suffirait de rappeler que le « libéralisme » et la « raison critique », contre lesquels se dressa le Romantisme, ne refusaient pas moins péremptoirement la « tradition » que la prétendue « rupture » radicale ou « révolte » absolue que l'on assigne le plus souvent au geste romantique.

702 A. Gramsci, *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*, cit., p. 133-134.

703 P. Bürger, « Pour une définition de l'avant-garde », in Henriette Ritter (dir.), *La révolution dans les lettres*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1993, p. 23.

704 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 12-13.

La plupart des théories qui reconnaissent dans l'« art moderne » un instrument de *critique* idéologico-politique – en le ramenant d'une manière plus ou moins vague au concept d'« avant-garde » – se bâtissent sur une *méthode* historiographique qui fait du développement historique une suite de périodes-blocs, de moments homogènes, qui se substituent et se succèdent les uns après les autres. Octavio Paz soutient, par exemple, que l'« art moderne » deviendrait tel, à savoir « critique »⁷⁰⁵, lorsqu'à la « fin du XVIIIe siècle, c'est-à-dire [au] début de l'époque moderne », la catégorie du *nouveau* passe de l'« esthétique de la surprise » à « celle de la négation »⁷⁰⁶ ; à partir de cette date-là, l'« histoire de l'art » serait entièrement occupée par une *lignée* qui revient dans presque toutes les « histoires de l'art moderne » et qui est allée constituer ladite « tradition du nouveau ». Une lignée qui, selon Paz, trouverait « sa naissance dans les romantiques anglais et allemands », puis « sa métamorphose dans le symbolisme français et le modernisme hispano-américain » et « sa culmination et fin dans les avant-gardes du XXe siècle » : la « poésie [et le même discours vaut pour l'art] moderne occidentale », peut ainsi conclure le critique mexicain, « est une »⁷⁰⁷.

Voilà ce qui, en premier lieu, nous semble discutable : que le concept d'*art moderne* – ou de « modernité artistique » – ne désigne pas *toute* la production artistique de l'Âge Moderne, mais seulement cette *lignée-là* décrite par Paz, de marque *romantique*. Selon cette conception, il faudrait alors admettre que toutes les manifestations poético-esthétiques liées à l'*affirmation* des valeurs de ce que Paz appelle « rationalisme critique » soient bannies de l'« art moderne ». En d'autres termes, toutes les manifestations dudit « réalisme », de Géricault jusqu'à l'Impressionnisme, à travers Courbet et Daumier, se trouveraient effacées de l'« histoire » de l'« art moderne ». Si cette « histoire » est entièrement occupée par la *lignée romantico-avant-gardiste*, que faire de Dickens, Zola, Tolstoï, Brecht ? On ne peut pas négliger que, durant le Bas Âge Moderne, l'art ne s'est nullement embourbé dans une répétition – devenue « tradition » – du geste de « rupture » *romantique, anti-rationaliste* ; il ne peut pas être réduit à ce bloc homogène : il a vécu une dynamique beaucoup plus complexe, conflictuelle, même, intimement liée avec les développements culturels et sociaux généraux.

705 O. Paz, *op. cit.*, p. 190

706 *Ibid.*, p. 16.

707 *Ibid.*, p. 8.

En somme, pour une plus profonde compréhension de l'art moderne, le premier écueil à éviter serait cette démarche qui attribue exclusivement à la *lignée romantico-avant-gardiste* les catégories – *abstraitement* entendues, en plus – du « nouveau » et de la « négation », de l'« autonomie » et de l'« émancipation », de l'« autotélie » et de la « liberté » et, même, de l'« art » et de la « poésie ». Il s'agit de comprendre ces concepts dans leurs relations avec les dynamiques idéologico-sociales du Bas Âge Moderne, lesquelles furent animées, notamment, par le conflit entre, d'une part, l'affirmation du « rationalisme critique » – dans lequel Paz confond Lumières, positivisme et marxisme – et de la société modernobourgeoise, et, d'autre part, les résistances de l'*ancien régime* et d'une vision du monde fondée sur la tradition et la croyance.

Le second écueil à éviter serait celui de réduire tout l'« art moderne » à cette *lignée romantico-avant-gardiste*, à la dite « tradition du nouveau » : au contraire, il faut considérer qu'aux différentes formes dudit « rationalisme critique » correspondirent des gestes poético-esthétiques spécifiques, généralement réunis sous les concepts de « naturalisme » ou « réalisme », lesquels ont nourri le développement de l'art moderne d'une manière tout aussi décisive que la tendance romantique. Il est assez fréquent, en effet, que les théoriciens de l'art identifient l'« art », la « poésie » et la « création » à un geste de refus du « réalisme », de la « représentation » et de la « mimesis » – nous l'avons vu chez Païni ou Brenez, par exemple.

En somme, notre hypothèse est que le développement de l'art moderne – et l'art d'avant-garde, qui en est une sous-catégorie – pourrait être compris sous l'angle de l'opposition entre deux tendances générales : celle qui, selon la conception hégémonique, va du Romantisme aux dites avant-gardes – et qui, pour des simples raisons de facilité, nous avons appelée *romantico-avant-gardiste* – et celle des « réalismes » – où, ici aussi, les termes devront être précisés et, éventuellement, modifiés –, dans la mesure où elles seraient les correspondantes poético-esthétiques d'un conflit idéologico-politique *général* où à l'affirmation de la société et du « rationalisme critique » s'opposa une réaction romantico-irrationaliste. En d'autres termes, nous demandons si, entendant le concept d'« avant-garde » à partir du principe fondamental que nous avons établi plus haut, ces deux tendances poético-esthétiques n'aient pas joué le rôle d'*avant-gardes*, chacune luttant pour *son* camp idéologico-politique, dans ce conflit historique *général*.

II.3.2. Habermas I : la « relation interne » entre Modernité et rationalité

Nous avons déjà rappelé que le conflit entre pensée rationnelle et irrationnelle, Mythe et Raison, a constitué l'un des nœuds centraux de la philosophie moderne. On peut aller plus loin : c'est du processus historique des rapports entre ces deux termes que la Modernité tire sa définition-même. Le traitement qu'en a donné Habermas, dans son ouvrage fondamental *Le discours philosophique de la modernité*, permet d'éclaircir quelques aspects décisifs du concept de « modernité », aussi souvent utilisé d'une manière acritique dans les travaux de critique et d'historiographie de l'art ou du cinéma.

Tout d'abord, le philosophe allemand avançait, lui aussi, l'hypothèse que les prétendus regards *post-modernistes* – auxquels se lie l'une des conceptions de la « mort » de l'« art moderne » ou de son « idée » – pouvaient-être « adopt[és] » seulement par un processus d'« abstraction », à travers lequel le concept de « modernité » avec ses dérivés, se retrouverait détaché des rapports historico-sociaux. Selon Habermas, les théories post-modernistes avaient pu être formulées, à partir du Second Après-Guerre notamment, lorsqu'on avait oublié une « relation *interne* » qui, « jusqu'à Max Weber », « allait de soi » : celle « entre modernité et rationalité ». En d'autres termes, jusqu'au début du XXe siècle, il allait presque automatiquement que l'affirmation de la Modernité fût liée à l'essor des Lumières. Celle-ci est, pour nous, une remarque d'une importance extrême, car, dans cette perspective, la thèse selon laquelle la tendance poético-esthétique *romantique* – généralement présentée comme une *réaction* aux Lumières et au « rationalisme critique » – serait le *seul art essentiellement moderne*, devient extrêmement problématique. Plus : cette tendance *irrationaliste* devrait être appelée *anti-moderniste*, dans la mesure où elle aurait nié et combattu les valeurs de la Modernité et des Lumières, précisément. Perspective, celle suggérée par Habermas, qui permettrait, donc, d'esquiver cette rhétorique ambiguë qui oppose le « modernisme » à la « modernité ». Bref, si, au lieu d'employer le concept de « modernité » – et ses dérivés – d'une manière acritique, l'on reconduisait, suivant Habermas, la Modernité à « ses origines », à savoir l'« Europe des temps modernes », et l'on rétablissait le « lien interne existant entre la modernité et la continuité historique du

rationalisme occidental », l'on se trouverait alors en mesure de reconnaître le « processus de modernisation *en tant que* rationalisation, c'est-à-dire en tant qu'objectivation historique de structures » – dont celles relatives à la production artistique – « rationnelles »⁷⁰⁸.

Dès lors, les concepts de « modernité » et de « modernisme » pourront, certes, s'appuyer encore sur les catégories de « nouveauté », « critique », « rupture », « anti-traditionalisme », etc., mais celles-ci ne seraient plus entendues d'une manière *abstraite* : dès lors, ces catégories définiraient la spécificité du *moderne* dans la mesure où elles renverraient, notamment, à ce « processus de désenchantement » dans le rapport entre hommes et réalité et à ce développement de l'« activité économique » et « administrative » répondants à une rationalité téléologique – les « sciences empiriques modernes », l'« entreprise capitaliste et l'appareil bureaucratique de l'État » – qui, depuis plusieurs siècles, avaient commencer à « envahi[r] la vie quotidienne » et « désintègr[er] » les « conceptions religieuses du monde », ainsi que les « *formes de vie* traditionnelles » structurées « en fonction des corporations »⁷⁰⁹.

L'Âge Moderne aurait connu l'action de mise en déroute, non seulement des visions du monde, mais aussi de tout un système social dans lequel les rapports entre les hommes, et entre ceux-ci et la réalité – naturelle, mais aussi sociale –, étaient strictement dépendants d'une *hiérarchie spirituelle* fondée sur des principes relevant de la *métaphysique* et de la *mythologie* : pour la pensée médiévale, encore, aux *oratores* et aux *bellatores*, étaient assujettis, par décret *divin et naturel*, les *laboratores* – hiérarchie qui reprend évidemment le modèle platonicien, où, toutefois, on trouvait, à la tête de la cité, les philosophes et non les sacerdotes, et qui sera reprise par le Romantisme. Une *hiérarchie* considérée comme *organique*, comme relative à une totalité *cosmique* où chaque particule aurait trouvé une place assignée selon les lois de la *vie spirituelle*, lesquelles, seules, étaient considérées comme éternelles : le monde terrestre devait suivre le modèle du ciel.

Ce n'est pas un hasard si, comme l'a montré Duby, les principaux idéologues du système hiérarchique féodal légitimant le pouvoir de l'Église et des « seigneurs » appartinent au clergé⁷¹⁰. D'ailleurs, il était clair aux penseurs les plus radicaux des Lumières

708 J. Habermas, *op. cit.*, p. 3-5.

709 J. Habermas, *op. cit.*, p. 1-2.

710 Pour une reconstruction de l'élaboration de l'idéologie de cette hiérarchie, nous renvoyons à Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978. L'historien français indique notamment en Adalbéron de Laon et Gérard de Cambrai – tous deux vivants au siècle XIe – les figures décisives de cette élaboration.

qu'on ne pouvait pas se soustraire au « *sceptre* » monarchique sans, pour le dire avec Sade, abandonner l'« *encensoir* » des prêtres⁷¹¹. La « Raison » pouvait s'attribuer le mérite d'avoir démasqué le lien structurel – déterminé par l'« intérêt » particulier – existant entre les mystifications théologiques et le pouvoir tyrannique⁷¹². Soulignons déjà, d'ailleurs, car cela constituera l'un des points fondamentaux de notre thèse, que cette émancipation des rapports mystifiés inhérents à toute hiérarchie autoritaire sera reprise et ultérieurement développée par la critique marxiste.

Il est essentiel, donc, de garder clairement à l'esprit que l'Âge Moderne peut être compris en tant que processus d'*émancipation des hiérarchies* et des *valeurs traditionnelles* – en tant qu'affirmation des valeurs de l'« innovation », de la « rupture », de l'« autonomie », etc. – seulement si l'on reconnaît comme lui essentielle une vaste opération de *critique* fondée sur l'exercice de la *raison*, dont l'action ne s'attaquait pas seulement à tout un système positif de croyances qui trouvaient leurs légitimation et validité dans l'autorité des livres sacrés et du droit historique : cette opération critique attaquait, en fait, plus profondément et plus généralement, la *croyance* et la *foi* elles-mêmes en tant que *méthodes* de légitimation des valeurs et de la connaissance, et, donc, de la hiérarchie traditionnelle. Pour la théologie, en effet – chez Saint Augustin, par exemple –, la « raison pure » était insuffisante face à ce Principe d'où tout découle – Dieu, l'Être Absolu, les Mystères de la Vérité Éternelle – et qui ne peut être saisi que par les voies *irrationnelles* de la *foi*, de *l'amour* et de *l'espérance*⁷¹³.

711 « Français, je vous le répète, l'Europe attend de vous d'être à la fois délivrée du *sceptre* et de l'*encensoir*. Songez qu'il vous est impossible de l'affranchir de la tyrannie royale sans lui faire briser en même temps les freins de la superstition religieuse : les liens de l'une sont trop intimement unis à l'autre pour qu'en laissant subsister un des deux vous ne retombiez pas bientôt sous l'empire de celui que vous aurez négligé de dissoudre. Ce n'est plus ni aux genoux d'un être imaginaire ni à ceux d'un vil imposteur qu'un républicain doit fléchir [...] ; il s'agit du célèbre appel « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » contenu dans Donatien Alphonse François de Sade, *La philosophie dans le boudoir ou les instituteurs immoraux* [1795], Paris, Flammarion, 2007, p. 126 sq.

712 Cf., par exemple, Paul-Henri Thiry D'Holbach, *Le bon sens puisé dans la Nature*, §§ 142 sq., Paris, Coda, 2007 ; où l'on peut trouver une foule d'affirmations de ce genre : « Plus on considère les dogmes et les principes religieux, plus on sera convaincu qu'ils ont pour but unique l'avantage des tyrans et des prêtres, sans jamais avoir à égard celui des sociétés » ; *ibid.*, p. 105.

713 Cf. (Saint) Augustin d'Hippone, *Les confessions* [397-401], trad. P. Cambronne, in Id., *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1998, livre XIII, p. 1092 et 1097-1098. Cf. aussi le livre V, où nous retrouvons l'affirmation de la supériorité de la foi et de textes sacrés sur la raison humaine : « Ainsi donc, comme nous manquions de force pour que la raison pût nous faire découvrir la Vérité en toute transparence, et qu'en conséquence il nous fallait recourir à l'autorité des Saintes Écritures, je commençais déjà à croire que tu n'aurais nullement accordé à ces Écritures une autorité – déjà éminent pour tout l'univers –, si tu n'avais voulu qu'elles fussent un intermédiaire, à la fois pour croire en toi et pour te chercher. Aussi bien, pour en avoir entendu des commentaires plausibles, imputais-je à la profondeur du Mystère l'absurdité qui habituellement me choquait. d'autant plus vénérable, d'autant plus digne d'une foi sainte et sacrée m'apparaissait l'autorité de l'Écriture que, tout en étant à la portée de tout lecteur, elle réservait la majesté de son mystère à une intelligence plus pénétrante [...] » ; *ibid.*, p. 885.

Le processus d'émancipation de la *raison* mit en crise, donc, le système des « privilèges », l'incontestabilité de l'*ordre hiérarchique* préétabli par – prétendait-on – une volonté *sacrée*, supérieure à toute critique : c'est que le « rationalisme critique » ne reconnaît plus aucun *présupposé*, plus aucun droit ou privilège qui soit légitimé par sa simple *existence*, par sa simple affirmation *historique* : les Lumières, écrit Habermas, ont « fait de la raison le tribunal suprême devant lequel doit se justifier ce qui, d'une façon général, prétend à une validité quelconque »⁷¹⁴. Pour le rationalisme critique, on ne peut défendre et affirmer – et traduire dans la pratique, *réaliser* – que ce qui a été attentivement examiné, qui conserve sa validité après avoir été soumis au crible de l'analyse : la connaissance théorique et l'action pratique découlent – celle-ci est, du moins, l'ambition – d'une *prise de conscience* totale de toutes les déterminations qui les concernent. Dès lors, en même temps que les vérités et les institutions les plus sacrées étaient accusées d'être liées au *mythe* et à l'*oppression*, la *fin de toutes les croyances, de tous les mythes*, était annoncée : Hegel qui, selon Habermas, aurait porté au centre de la philosophie le problème de la Modernité, soutenait que l'un des caractères fondamentaux de l'esprit moderne était de pouvoir enfin « saisi[r] l'Idée qui a conscience d'elle-même »⁷¹⁵.

Mais, selon Hegel, l'élévation au niveau de l'auto-conscience n'était que l'une des conséquences de l'affirmation du « *principe des temps nouveaux* », à savoir, celui de la « *subjectivité* » et de sa « *liberté* ». À partir de ce principe, devaient s'affirmer l'« *individualisme* », bien sûr, mais aussi le « *droit à la critique* » – comme nous l'avons déjà rappelé – et l'« *autonomie de l'action* ». Ces libertés chargeaient chaque individu d'une *responsabilité* sans précédent ; ce qui aura des répercussions non négligeables sur la conception de l'artiste et de son rôle dans la société. Mais, il faut souligner, surtout, qu'à partir de ce principe-là, « dans la modernité », toutes les sphères de l'esprit et de la vie, à savoir la « *vie religieuse, l'État et la société, ainsi que la science, la morale et l'art, se changent en autant d'incarnations du principe de subjectivité* »⁷¹⁶. Avec le progrès de la Modernité, non seulement l'art s'était peu à peu émancipé des règles, dogmes et modèles traditionnels – sacrés ou classiques – qui fournissaient le catalogue préalable à toute réalisation ; mais la conceptualisation elle-même de l'art en tant qu'activité autonome et

714 J. Habermas, *op. cit.*, p. 22.

715 *Ibid.*, p. 20.

716 *Ibid.*, p. 19-21.

l'émergence de l'*esthétique* en tant que discipline philosophique distincte, avec ses propres spécificités, deviennent *historiquement* possibles : c'est la critique menée par les Lumières contre la théologie, notamment, qui aurait, donc, ouvert la porte à un certain degré d'*autonomo-télie* – théorique et pratique – de l'art. Le développement de l'art moderne – que Hegel appelle « romantique »⁷¹⁷ – n'est pas compréhensible en dehors de ce processus général de *subjectivation*, *formalisation*, de tous les domaines. Dans le champ de la religion, observe Hegel, le mouvement de Réforme « affirme la souveraineté du sujet faisant valoir son discernement » « à l'encontre de la foi en l'autorité de la prédication et de la tradition » ; dans celui du droit, la Déclaration des Droits de l'Homme et le Code Napoléon « impos[ent] le principe du libre arbitre à l'encontre du droit historique » ; de manière similaire, la « science objectivante » – la physique moderne, notamment –, considérant la nature comme un système de lois mathématiques, « désenchante la nature et en même temps libère le sujet connaissant » ; d'ailleurs, les « conceptions morales » étaient désormais « taillées à la mesure d'une reconnaissance de la liberté subjective des individus »⁷¹⁸.

L'on voit bien que toutes ces manifestations expriment un même mouvement fondamental d'émancipation d'un esprit, mais aussi d'une raison, individuels, *simplement humains* – « trop humains » dira quelqu'un –, par rapport à l'Esprit universel et divin. Mouvement auquel est intimement lié celui de l'établissement de rapports entre les hommes eux-mêmes, ainsi qu'entre ceux-ci et la réalité historique, fondés sur des principes rationnels et non plus mystiques et mythiques : en somme, le fondement de la Modernité, son caractère essentiel, résiderait dans cette « scission » décisive, complétée par les Lumières, « de la foi et du savoir »⁷¹⁹ ; *scission* à partir de laquelle ont pu se développer cette « laïcisation » et cette – relative – « autonomie » des hommes et des sphères de la culture et de la vie dont nous jouissons encore aujourd'hui. Et c'est précisément parce que le fondement de la Modernité réside dans cette *scission-là* que l'Âge Moderne débute avec le déclin du Moyen Âge, à savoir, cette époque où toutes les sphères socio-culturelles étaient *soumises* à l'autorité, sinon de l'Église, de la *foi* et de la *théologie* ; cette époque où la société et la culture étaient structurées par des *hiérarchies* fondées sur l'*autorité* et la *croyance*.

En effet, par les exemples de la Réforme ou de la peinture hollandaise, Hegel

717 Rappelons que le concept hégélien de « romantique » ne correspond pas entièrement à celui qui s'est institutionnalisé.

718 J. Habermas, *op. cit.*, p. 20-21.

719 *Ibid.*, p. 24.

reconnaissait des manifestations des « temps modernes » remontant, du moins, au début du XVI^e siècle. Habermas rappelait, d'ailleurs, que, « en France et en Angleterre » « autour de 1800, les termes de *modern times* ou de *temps modernes* désignent les trois siècles précédents », où la « découverte du "Nouveau Monde", la Renaissance et la Réforme [...] constituent le seuil historique entre Moyen Âge et temps modernes »⁷²⁰. Et, fait non moins important, il pouvait remarquer que, « dans la philosophie », la « structure » du « principe de subjectivité » avait déjà été « saisie » bien avant Kant, par Descartes⁷²¹ – où il faudra préciser, cependant, que le rationalisme cartésien, encore *déductif*, reste en-deçà de celui, *inductif*, des Lumières⁷²². Ce n'est pas un hasard si, en fait, cette articulation entre Antiquité – jusqu'à la chute de l'Empire Romain –, Moyen Âge – jusqu'au XIII^e-XV^e siècle selon les cas – et Âge Moderne a été, jusqu'à un certain moment, tellement enracinée et universellement reconnue dans la culture occidentale, qu'elle s'est institutionnalisée dans la division académique des chaires d'Histoire et de Philosophie ; et elle a valu tout aussi bien pour ce qu'on appelle « Histoire de l'Art ». D'ailleurs, comme nous l'avons déjà rappelé, le *modernisme* greenbergien lui-même reconnaissait que l'affirmation, avec Kant, de la *critique subjective* ne fut que l'« exacerbation » d'une méthode déjà connue et utilisée dans le passé.

Il ne faut pas oublier, donc, la connexion intime reliant le développement de la monarchie absolutiste et l'essor de cette pensée critico-rationaliste qui, de Descartes aux Lumières – selon une reconstruction devenue proverbiale –, s'appuyait de plus en plus sur le « principe de subjectivité » et portait à l'émancipation progressive de la dimension de l'individuel – et du sujet humain – par rapport au transcendantal et, *donc*, aux principes traditionnels qui structuraient le système féodal. Il ne faut pas oublier, en effet, que déjà à partir de Richelieu s'entame une œuvre de rénovation des rapports économique-politiques et culturels qui a pu être considérée comme « révolutionnaire » et, ayant été poursuivie par le Colbertisme, a fait de la France le pays exemplaire de l'application expérimental de cette *raison d'État* qui venait contredire – jusqu'à un certain point – celle des anciens privilèges et des Écritures Sacrées⁷²³. Il faut, en somme, prendre en compte que l'Absolutisme

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷²² Pour cette distinction cf. *infra*.

⁷²³ « Le XVIII^e siècle commence son affranchissement des schémas rationalistes dans le domaine de la critique et de la théorie littéraire, en se révoltant contre cet *Art poétique* de Boileau, qui, en soumettant la poésie à des prétendues règles de la raison, enlevait la possibilité d'entendre les élans de la fantaisie, et qui partant fut exactement défini

monarchique et les manifestations culturelles qui s'y élèvent jusqu'à un rôle hégémonique – comme le classicisme académique, mais aussi le Rococo – sont *déjà* une prise de distance par rapport à la Tradition ; ils sont *déjà* un pas *dans* la Modernité ou, mieux, un pas *de* la Modernité. Et, de Taine à Sorel, en effet, toute une tradition historiographique a pu lire, depuis longtemps, la constitution des monarchies absolutistes comme le moment décisif du mouvement progressif de formation des *modernes* États administratifs, démocratico-bourgeois⁷²⁴.

Cette perspective a les plus lourdes conséquences sur une théorie de l'art moderne et de l'art d'avant-garde car, d'une part, elle anticipe le début de la Modernité – autant au niveau historique général qu'à celui de la philosophie, et il serait difficile de croire que l'art en soit resté exempté – d'au moins trois siècle ; et, d'autre part, elle permet d'envisager la critique romantique de la Modernité telle qu'elle s'était manifestée jusque lors, comme une *réaction* à la légitimité du subjectif et de l'individuel, contrairement à ce que l'on affirme d'habitude ; il s'agira, donc, d'éviter certains écueils et équivoques auxquels mène l'accueil acritique de la rhétorique sur le Romantisme comme « révolte », « cri de liberté », « ouverture au futur », « union de poésie et vie », opposition du « sentiment » à la « raison » ou au « calcul utilitariste », etc., pour comprendre plus en profondeur les termes de ces motifs qui, pourtant, ne lui sont pas entièrement étrangers.

Ainsi, Carlo Antoni – fidèle élève de l'école crocienne – ouvrait son étude, aujourd'hui presque oublié mais extrêmement intéressant, *La lutte contre la raison* (1942), où il retraçait sous une perspective très originale l'essor, au XVIIIe siècle, du mouvement d'opposition à l'empire du rationalisme moderne, précisément par la reconnaissance de cette

comme l'équivalent esthétique du rationalisme cartésien. [...]. Le rationalisme français est généralement mis en relation avec les succès de la nouvelle science mathématique de la nature. La *raison*, dit-on, est la raison mathématique. On oublie cependant que Descartes vivait à l'époque où, en France, triomphait la raison d'État. L'œuvre révolutionnaire de Richelieu avait durement frappé sur les privilèges, les autonomies et les libertés traditionnelles. [...]. La France a été le pays classique de la *raison* aussi parce qu'elle a été le pays classique de l'Absolutisme. Les Lumières ne modifièrent pas cette situation : Voltaire est le philosophe du despotisme éclairé et [...] l'abbé Dubos, tenant des Lumières, célèbre, avec les traditions civiques du tiers état, l'œuvre de la monarchie. La seule différence c'est qu'avec les Lumières, le monarque se considère comme le premier serviteur du bien publique, en subordonnant ainsi son propre droit à celui de l'État. Frédéric II de Prusse applique ce principe avec une discipline rigoureuse et Joseph II dans une forme même pathétique et morbide. [...]. Le Colbertisme, qui supprima péages, privilèges et corporations locaux, et unifia systématiquement la vie économique du pays, excluait, du moins en théorie, l'arbitre, le caprice, le sentiment, tout dominé qu'il était par le calcul. Également la froide raison gouvernait la politique ecclésiastique de Louis XIV [...]. À cet égard aussi, les Lumières, luttant contre la "superstition", procédèrent sur la ligne tracée par l'Absolutisme » ; Carlo Antoni, *La lotta contro la ragione* [1942], Florence, Sansoni, 1968, p. 13-14 [nous traduisons].

724 Cf. Hippolyte-Adolphe Taine, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime* [1875], Paris, Laffont, 2011 ; et Georges Sorel, *Les illusions du progrès* [1908], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.

connexion intime entre l'évolution philosophique Descartes-Lumières et la formation de l'état monarchique français, notamment. Plus : il observait que sous cet angle, précisément, où l'aspect « esthétique » ne devait pas se trouver disjoint de ceux « éthique et politique »⁷²⁵, fallait-il aborder la naissance de ce mouvement anti-rationaliste qu'on devait reconduire à des élans anti-modernistes – et anti-bourgeois – d'une certaine aristocratie⁷²⁶ et qui devait, très vite, assumer – en Allemagne, notamment – des positions qu'il n'hésitait pas à définir « réactionnaire[s] »⁷²⁷. L'intérêt de cette étude ne réside pas seulement dans la tentative de tisser des relations entre des figures peu visitées – les nationalistes suisses, comme Muralt et Bodmer, qui reprirent des motifs avancés par Saint-Évremond (auxquels Rousseau sera fort redevable), les tenants de la *Reichshistorie* et Justus Möser, les « doctes de Göttingen » ou même Hamann – et d'autres plus connues – de Winckelmann à Herder et Kant –, mais aussi à leur mise en une perspective que nous ne partageons pas entièrement, mais qui fournit des observations stimulantes qui confluent vers certaines thèses fondamentales de *La destruction de la raison* de Lukács – où le possible rapprochement est déjà suggéré par le titre –, en ce qui concerne, notamment, la reconstruction de la naissance de ce phénomène typiquement *moderne et anti-moderniste* que le philosophe hongrois appellera *irrationalisme*.

Selon cette perspective, en somme, le Romantisme, loin de se configurer comme une rupture radicale, une apparition soudaine ou une nouveauté absolue, apparaît comme une étape, certes décisive, dans le développement de cette tendance idéologico-politique qui s'opposa à l'affirmation des valeurs, du monde et de la vie moderno-bourgeois – de plus en plus matérialistes et anti-traditionalistes. Une étape qui, donc, s'appuie sur et poursuit des phénomènes qui la précèdent, mais qui, précisément dans la mesure où se définit en réaction aux événements proprement *révolutionnaires* de France et de leur possible expansion en

725 C. Antoni, *op. cit.*, p. 13.

726 « Seulement dans la seconde moitié du XVIIIe siècle se développe ledit Preromantisme anglais. Il s'agit d'une mode littéraire, d'amateur, surgie probablement de l'ennui aristocratique pour le prosaïque monde moderne, le trafic, le plat utilitarisme. C'est l'émotion sentimentale devant le mélancolique paysage nordique et les ruines des vieilles abbayes et manoirs, restes du Moyen Âge des ballades, de la foi simple, de la chevalerie. [...]. Seulement devant le danger de la Révolution Française s'accomplira un passage brusque dans la pensée politique et historique : ces motifs romantiques-là deviendront, dans les mains de Burke, des mordants arguments historicistes dans la polémique contre le Jacobinisme, héritier du rationalisme de la monarchie absolue » ; *ibid.*, p. 15-16.

727 « L'hostilité à la *ratio* des maîtres du droit public deviendra avec [Justus Möser] un système esthétique, éthique, politique, vision du monde. Il sera le premier traditionaliste conscient et systématique, le premier grand réactionnaire d'Europe, celui qui, au nom de la tradition germanique, assumera, face à la civilisation occidentale, une attitude semblable à celle que Dostoïevski assumera au nom de la tradition slave. [Il fut le] adversaire irréductible des Lumières, du droit romain et du droit de nature, le premier représentant de l'"Historisme" allemand » ; *ibid.*, p. 84-85.

toute Europe, se trouva contrainte d'élaborer elle-même une stratégie de défense des valeurs traditionnelles et, en tout cas, transcendantales, présentant des caractères vraiment nouveaux – à partir de celui de sa résonance internationale – : elle aussi est une manifestation exemplaire du tournant entrepris par l'Europe de la fin du XVIII^e siècle.

En somme, selon notre lecture, la perspective des critiques et historiographes qui identifient l'« art moderne » ou la « modernité esthétique » – d'où ils font suivre le concept d'*art d'avant-garde* – avec le geste romantique et/ou avec ses développements ne semble tenir, aujourd'hui, sur aucun argument critiquement ou historiquement fondé, mais simplement sur l'accueil *acritique* de l'attribution – partiellement erronée – au geste romantique d'avoir réalisé la « rupture » avec la Tradition, les règles, les modèles, etc. Cette perspective-là et les théories de l'« art moderne » et « d'avant-garde » qui en découlent sembleraient reposer, donc, sur une équivoque de reconstruction historiographique. Cette perspective devrait, en fait, être complètement renversée, car le Romantisme fut une *réaction* à cette émancipation des hommes et des sphères socio-culturelles par rapport à la théologie, aux dogmes sacrés et à l'autorité supra-individuelle qui avait été entraînée par le rationalisme critique des Lumières, fondé sur le « principe de subjectivité ».

La théorie romantique, en effet, ne prêche une « subjectivité » – et, donc, une *autonomie* – de l'expérience poético-esthétique *que par rapport* au monde « extérieur », pratico-matériel et social, et seulement dans la mesure où cette expérience se justifie comme le produit, la création, d'un *sujet spirituel absolu* ; ainsi, la liberté que cette expérience gagne d'un côté, elle la perd de l'autre, par une soumission inconditionnée à la métaphysique, à une *origine* mystérieuse d'ordre transcendantal – qui, au fur et à mesure que les doctrines traditionnelles se montreront incapables de trouver une légitimation dans les dieux, sera de plus en plus recherchée dans les tréfonds de la psyché, l'inconscient, le hasard, etc. Ce qui, comme nous allons le voir, ne signifie nullement que la réaction romantique à la Modernité demanda la simple récupération du monde traditionnel féodal – la situation est beaucoup plus complexe.

Chez Novalis comme chez Schelling ou Schopenhauer, la condition de la connaissance devenait une élévation du Moi telle qu'elle peut être définie en tant qu'*abstraction* des déterminations et limitations de la nature matérielle et de la *raison formelle* – lesquelles impliquent des scissions entre les choses –, en tant que rejet, perte ou

annulation des valeurs empiriques, mondaines, historiques. En d'autres termes, en retrouvant la condition originelle d'une *identité* entre l'esprit individuel et une force absolue, divine, le nouveau transcendantalisme implique la renonciation à reconnaître et *conserver* en tant que *réelles* les *différences* et les *spécificités* que les choses ont acquises *objectivement* – là où la dimension phénoménale prend part à la formation de l'*objectivité* – dans le développement historique. Émissaire d'une nécessité ou volonté suprême, le Moi devenait ainsi – ou plutôt se reconnaissait – en tant que maître, souverain, sinon dieu, même, du monde empirique, lequel était découvert comme une simple *matière* inerte à manipuler, façonner, librement. Le problème majeur – philosophique, mais aussi pratico-politique – que le transcendantalisme *moderne* pose, n'est pas seulement celui d'une nette orientation vers un « solipsisme radical » – comme le dira Harris –, mais aussi cette *toute-puissance* qu'il confère à d'obscures forces spirituelles.

Il s'agit de reconnaître les – lourdes – conséquences que cette position philosophique comporte dans le domaine poético-esthétique, mais aussi dans celui politique. Position qui doit être comprise dans sa conjoncture historique. Il faut souligner, en effet, que la solution du Moi transcendantal n'affirmait pas seulement l'affirmation de la possibilité de l'émancipation de l'esprit individuel par rapport au Moi empirique : elle ouvrait aussi à la possibilité de l'émancipation de l'esprit individuel par rapport aux limitations qu'imposaient les dogmes chrétiens et, même, l'autorité d'un dieu supra-individuel. Le nouveau transcendantalisme participait de l'élan de rénovation et, même, de révolution qui animait le débat idéologique de son époque, et l'élévation du sujet connaissant opérée par le nouveau transcendantalisme put apparaître comme un défi lancé contre les institutions monarchiques et les dogmes ecclésiastiques : nous pouvons, en effet, comprendre l'émergence – et la fortune extraordinaire, jusqu'aujourd'hui – de l'idéalisme transcendantal comme la réponse, non seulement aux courants empirico-matérialistes, mais aussi aux vieilles positions d'un idéalisme désormais anachronique, notamment sur le plan des limitations morales. Il fut la réponse à une exigence, intérieure à l'idéalisme lui-même, de *rénovation*, d'élaboration d'une *nouvelle* position à la hauteur de la Modernité – à la hauteur de l'exigence de liberté de l'individu qu'elle imposait. D'où les équivoques, extrêmement répandues, qui regardent au nouveau transcendantalisme – et ses développements moraux et poético-esthétiques – comme à une rupture radicale par rapport à l'ancienne idéologie hégémonique – l'idéalisme

aristotélico-platonicien, dans ses variantes chrétiennes –, alors que, comme nous l'avons montré, il n'en change que les éléments les plus extérieurs et les plus surannés, pour en conserver le fond.

Les observations, même sommaires, que nous avons consacrées à ces problèmes devraient nous permettre de comprendre de manière plus critique, le plus possible libre des idées reçues qui affectent la critique et l'historiographie de l'art moderne les plus courantes, la question de l'art en tant que *medium* de contestation et d'émancipation. La prise de position philosophique du nouveau transcendantalisme et le geste poético-esthétique qui lui est lié – le geste « romantique », auquel la tradition critique et historiographique hégémonique ramène l'« art moderne » et « d'avant-garde » – ne peuvent pas être séparés de la tentative de réaffirmer la nature *spirituelle* de l'*unité* des choses, et, donc aussi, de leur *sens* et *valeur réels* – du point de vue transcendantaliste. C'est précisément à cet endroit que la conception poético-esthétique des tenants du transcendantalisme va jouer un rôle fondamental et exemplaire ; car l'art, la poésie et l'esthétique sont les champs où, en effet, la théorie du dépassement des valeurs phénoménales, *esthétiques*, et de la domination de la matière par l'esprit trouvent leur plus exemplaire *objectivation*.

La plupart des tenants de ce que nous avons appelé *esthétisme bourgeois* méconnaît régulièrement la réelle attitude de l'*esthétisme aristocratique* envers les valeurs *esthétiques*, justement, *formelles*, de l'œuvre d'art ; cette attitude dont l'élaboration décisive – par profondeur et influence – fut donnée par les romantiques de Iéna, Schelling et, plus tard, Schopenhauer. L'*esthétisme bourgeois* n'a été, le plus souvent, qu'une *déformation* acritique et inconsciente du nouveau transcendantalisme – car peu averti des fondements philosophiques et idéologico-politiques de celui-ci – ; rarement, l'on a saisi que si ce dernier donna à l'*esthétique* une place centrale dans son système philosophique et fit de l'œuvre d'art l'instrument privilégié de la libération de l'homme, c'est qu'en elles et par elles devait s'accomplir un processus d'élévation vers cette pure sphère métaphysique où, ayant été *supprimées* les valeurs *esthétiques*, précisément, le Moi pouvait jouir d'une prétendue « liberté » absolue et, même, de sa « vie » réelle.

En somme, dès que l'on reconnaît, pour le dire dans les termes de Habermas, la « relation *interne* » unissant *rationalisation* et *modernisation*, l'Âge Moderne ne nous apparaît plus surgir à la fin du XVIIIe siècle, mais certainement avant le XVIe siècle, avec

le crépuscule du Moyen Âge. Deux précisions s'imposent, cependant : en premier lieu, il ne faut pas entendre ces périodes historiques comme des blocs homogènes qui se seraient succédés les uns après les autres : l'affirmation de la Modernité a été un processus long et, encore aujourd'hui, alors que tout semble rationalisé et désenchanté, on peut dire que les rapports sociaux et gnoséologiques ne se sont pas entièrement débarrassés des croyances et des dogmes ; l'émancipation – plus ou moins relative – par rapport aux visions du monde *transcendantalistes* a été gagnée au prix de longues luttes idéologiques, mais aussi politiques. Il faut donc regarder l'Âge Moderne comme le théâtre d'un processus plein d'avancements et de régressions ; la scène d'un développement de rapports conflictuels entre tendances réactionnaires et progressistes, conservatrices et révolutionnaires ; c'est l'époque où les visions du monde anti-traditionalistes et anti-transcendantalistes – fondées sur les *valeurs* qu'on appelle *modernes* – abandonnent le rôle de figurants qu'elles avaient au Moyen Âge et commencent à prétendre et à s'emparer du rôle des protagonistes. À cet égard et en second lieu, il faut reconnaître que la fin du XVIIIe siècle constitue un moment-clef, un tournant décisif, dans ce processus ; c'est le moment qui divise le Haut du Bas Âge Moderne : c'est le moment où il devient clair à tout l'Occident que les *valeurs modernes* – comme l'*individualisme*, l'*autonomisme*, l'*innovation*, etc. – peuvent devenir hégémoniques, qu'elles peuvent être réalisées pleinement et structurer les rapports sociaux et la culture ; ce n'est pas le moment où elles voient le jour, mais celui où elles trouvent leurs applications et leurs conséquences pratiques les plus vastes et les plus lourdes – bien qu'elles s'eussent déjà infiltrées dans la vie des siècles précédents. Et la Révolution Française fut certainement l'événement le plus éclatant, le pas le plus décisif, de ce moment-clef.

L'élaboration du matérialisme dialectique – ou philosophie de la praxis –, son développement – ou, mieux, son dépassement dialectique – de la dialectique hégélienne, sa nette prise de position contre les derniers développements de la vision du monde transcendantaliste, peuvent être compris dans ce cadre de conflits. En ce sens, l'on peut trouver chez Marx la tentative de donner une continuité, sur un autre niveau, au processus de désenchantement des rapports entre les hommes et entre ceux-ci et la réalité que la Modernité avait entrepris depuis quelques siècles, désormais. Ainsi, nous pouvons repérer dans *Le capital*, ce point de discrimination fondamental à partir duquel s'ouvre le clivage et l'opposition entre la tendance *moderniste* ou *progressiste* et celle *anti-moderniste* ou

réactionnaire :

En général, le reflet religieux du monde réel ne pourra disparaître que lorsque les conditions du travail et de la vie pratique présenteront à l'homme des rapports transparents et rationnels avec ses semblables et avec la nature. La vie sociale, dont la production matérielle et les rapports qu'elle implique forment la base, ne sera dégagée du nuage mystique qui en voile l'aspect, que le jour où s'y manifestera l'œuvre d'hommes librement associés, agissant consciemment et maîtres de leur propre mouvement social. Mais cela exige dans la société un ensemble de conditions d'existence matérielle qui ne peuvent être elles-mêmes le produit que d'un long et douloureux développement.⁷²⁸

Et précisément parce que, au Bas Âge Moderne, les *valeurs modernes* trouvaient des applications sans précédents jusqu'à occuper le rôle hégémonique, il devait être naturel que les tendances conservatrices et réactionnaires liées aux valeurs de la Tradition passassent de l'élaboration et de la légitimation d'actions de défense, à la formulation de gestes de contre-attaque.

II.3.3. Habermas II : le problème fondamental de la Modernité

Habermas observe :

Hegel est le premier à ériger en problème philosophique la rupture de la modernité avec les suggestions normatives du passé, qui lui sont étrangères. Certes, dans le cadre d'une critique de la tradition qui intègre les expériences de la Réforme et de la Renaissance tout en réagissant aux débuts de la science moderne, la philosophie des temps modernes, de la scolastique tardive jusqu'à Kant, exprime déjà l'idée que la modernité a d'elle-même. Mais ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle que la modernité se pose le problème de *trouver* en elle-même *ses propres garanties* ; cette question prend une forme si aiguë que Hegel peut l'appréhender *en tant que* problème philosophique, et même en faire le *problème fondamental* de sa philosophie. [...] en l'absence de modèles, la modernité [est] forcée de trouver son équilibre à partir des scissions qu'elle a elle-même produites [...].⁷²⁹

Or, si la question de la légitimité de la Modernité peut devenir, chez Hegel, le « *problème fondamental* de sa philosophie », c'est que le moment historique l'impose ; car si ce problème trouve chez Hegel une formulation exemplaire, ce fut toute une génération d'intellectuels qui dut y faire face. Comme nous le disions, la fin du XVIIIe siècle fut un tournant décisif pour l'affirmation de la Modernité ; et l'événement autour duquel *tourne* le

⁷²⁸ Karl Marx, *Le capital*, trad. M. J. Roy, Paris, Lachâtre, 1872, p. 31.

⁷²⁹ J. Habermas, *op. cit.*, p. 18-19.

destin de la Modernité est, sans nul doute, la Révolution Française. Car la Révolution Française fut cet événement majeur par lequel le rationalisme des Lumières devait se traduire sans compromissions dans la réalité – en tant que tel, du moins, fut-il reconnu – ; cet événement où l'on tenta de *réaliser effectivement*, sur le plan *politique*, les *raisons de la Raison* : la République Française devait affirmer le « règne de la raison »⁷³⁰. C'est pourquoi, selon Hegel, la Révolution Française ouvre, à l'intérieur de l'« époque moderne », l'« époque la plus neuve » ou « dernière » – « *neueste Zeit* » –⁷³¹, et que nous avons appelée Basse : après plusieurs siècles au long desquels elle avait réclamé ses droits, le raison critique se trouvait, enfin, appelé au banc d'essai ; le moment était enfin venu où elle *pouvait* assumer le rôle de *guide* dans l'Histoire. Mais, c'est alors précisément que l'« esprit moderne » devient un *problème* : la question de la légitimité de la Raison devient pour Hegel *le* problème de la philosophie *en même temps* qu'il déclare la nécessité de *réaliser* la Raison, l'urgence de traduire la philosophie dans la praxis. Il est extrêmement significatif que Habermas rappelle comment chez Kant le « principe de la subjectivité » ne se configure pas encore en tant que *problème*⁷³² : la Révolution Française est l'événement qui impose à toute une génération une prise de position face au droit de *réaliser* ce qui se présente en tant que *rationnel*, en tant que pensé par les hommes présents, dont la légitimation ne reconnaît aucune autorité externe. Et le Romantisme ne fut rien d'autre que l'une de ces prises de position. C'est dans ces termes, en effet, que Hegel pose celui qui deviendra le *problème fondamental* de sa philosophie ainsi que de tout le « discours philosophique de la modernité » à venir : l'esprit moderne, c'est-à-dire, un esprit qui, d'un côté, est devenu autonome et conscient de soi, mais, de l'autre, se retrouve scindé, doit « *trouv[er]* en [lui]-même *ses propres garanties* », *sa propre justification*.

Si, pour la vision du monde traditionnel, l'Univers et l'Histoire sont des systèmes clos, dont les *normes* ont été données *ab origine* une fois pour toutes, et il s'agit de s'en éloigner le moins possible – d'où l'autorité conférée à la tradition, aux règles, aux modèles,

730 Cf. G. Lukács, *La destruction de la Raison* [1954], vol. I, trad. S. George, A. Gisselbrecht, E. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 1958, p. 110 sq.

731 J. Habermas, *op. cit.*, p. 7-8.

732 « Hegel pense saisir ce qui, malgré tout, reste incompris dans cette œuvre [celle de Kant] qui est l'expression la plus réfléchie de son époque ; c'est que Kant n'éprouve nullement *comme* des scissions les différenciations qui ont scindé la raison [...]. C'est pourquoi Kant ignore le besoin qui se manifeste à la suite de séparations imposées par le principe de la subjectivité. Ce besoin s'impose à la philosophie, dès lors que la modernité se comprend comme une époque historique, dès lors que celle-ci prend conscience du problème historique que sont l'abandon d'époques exemplaires du passé et la nécessité de puiser en soi-même tout ce qui relève des normes » ; *ibid.*, p. 23.

aux maîtres, etc. –, pour l'esprit *moderne*, en revanche, l'Histoire est un processus *ouvert*, où chaque *moment* établit ses propres *normes*, toutes *relatives* et *temporaires* ; susceptibles, donc, d'être substituées par d'autres, *nouvelles* ; raison pour laquelle il tend au *relativisme*. À une légitimité *transcendantale*, l'esprit moderne substitue, quel que soit le *sujet*, une légitimité *immanente* ; raison pour laquelle il tend au *subjectivisme*. Ainsi, l'*art* et l'*esthétique* doivent, en tant que *modernes*, c'est-à-dire en tant qu'émancipés des déterminations extérieures – des exigences théologiques, notamment –, *se justifier* ; ils doivent maintenant trouver leurs véritables et exclusives *fondations*, capables de légitimer leur nouvelle condition d'autonomie – relative. C'est de cette *ouverture* que se réclame le *formalisme* de Greenberg, même si sous une forme simplifiée qui écarte la problématisation supérieure fournie par Hegel, pour revenir à la question telle que fut posée par Kant – où, autrement dit, le *formalisme* n'est pas encore un « problème ». En tout cas, c'est grâce au travail critique mené par le rationalisme fondé sur le « principe de subjectivité » si, vers la fin du XVIII^e siècle, des édifices idéologiques de l'*ancien régime* ne restent que les débris et des édifices *nouveaux, modernes*, on n'a que les projets ; ainsi, dans les consciences de l'époque, tout domaine socio-culturel prétendant à sa propre liberté – et l'Histoire elle-même – *s'ouvre à l'avenir et à la recherche*.

Pour une compréhension de l'art moderne et une définition de l'art d'avant-garde, il faut, donc, clairement avoir à l'esprit que ce fut la *raison critique* des Lumières, et non le Romantisme, qui, après avoir rompu avec les règles et les modèles – propres aux traditions sacrée et classique –, aurait ouvert à l'art, ainsi qu'à tout autre domaine socio-culturel, cette voie de l'*innovation* et du *changement*. Pour cette raison, si l'on fonde le concept d'*art d'avant-garde* sur les critères de l'*expérimentation*, de l'*innovation*, de la *rupture*, de l'*autonomie*, etc., l'on cautionne un geste qui n'est pas nécessairement contradictoire avec les valeurs et les institutions socio-culturelles établies selon les principes du rationalisme moderno-bourgeois – notamment, rappelait Habermas : les « sciences empiriques modernes », l'« entreprise capitaliste et l'appareil bureaucratique de l'État ».

Or, si, comme le soutient Habermas, Hegel a donné au « problème de la modernité » une formulation décisive pour la pensée à venir, il serait une grave négligence de ne pas considérer qu'il pose ce problème d'un point de vue, non seulement idéaliste, mais, en plus, d'un idéalisme qui ne s'est pas encore entièrement libéré de l'étau *théologique* qui avait

structuré, jusque lors, la quasi totalité de la philosophie – et cela vaut pour tous les majeurs philosophes de l'idéalisme allemand⁷³³. De ce point de vue idéaliste, le problème de la *scission* engendrée par la Modernité apparaît, en premier lieu et essentiellement, comme la *scission des facultés spirituelles*, avant que celle des sphères socio-culturelles. Pour ce qui concerne la question de l'art, en effet, il faut avoir clairement à l'esprit que, dans ce cadre idéaliste, l'*esthétique* et la *poésie* sont, tout d'abord, des *facultés* ou *activités de l'esprit* ; et l'œuvre d'art y est conçue, d'ailleurs, comme une *forme* ou *représentation* qui n'a pas à être nécessairement traduite dans la matière – cela est vrai encore pour l'*Esthétique* de Croce, au moins – : en tant que discipline philosophique, l'Esthétique naît comme organe de la gnoséologie, comme la faculté connaissant les formes *sensibles*.

Pour la philosophie de l'époque, le *problème fondamental de la Modernité* se présente, donc, dans ces termes : comment faire face à la perte de l'*unité spirituelle* qui était auparavant garantie par la *foi* – dont la dernière manifestation *positive* fut le Christianisme – et à laquelle étaient soumis autant l'art que le droit, la science de la nature que la morale ? Problème qui impliquait une prise de position face à la légitimité des Lumières : il s'agissait de savoir si la « raison » possédait la « puissance unificatrice » qui avait été de la religion⁷³⁴ ; si elle pouvait garantir ces « harmonie » ou « totalité » ou « unité » perdues que la *foi chrétienne*, le système *positif* des anciennes *croyances*, n'étaient plus à même d'assurer.

Or, selon Habermas, cela signifiait, *grosso modo*, faire face à la philosophie kantienne, car, soutient-il, sur la fin du XVIIIe siècle, le criticisme kantien apparaissait, en Allemagne notamment, comme l'expression la plus aboutie du rationalisme critique⁷³⁵ ; la philosophie qui avait mené le plus loin les conséquences de la *pensée réflexive* : chez Kant, non seulement le *savoir* avait été séparé de la *foi*, mais la « raison pratique » et la « faculté de juger » s'étaient émancipées, à leur tour, de la « connaissance théorique » *pure*⁷³⁶. Cependant, outre avoir établi une opposition entre *foi* et *savoir*, la philosophie des Lumières

733 « [...] mais l'essentiel est qu'en raison de l'incomplétude et de l'inconséquence de la dialectique idéaliste, celle-ci n'a jamais pu surmonter réellement les survivances théologiques qu'elle conservait en elle. [...]. Il s'ensuit une ambiguïté qui atteint dans l'hégélianisme son point culminant, et qui fait dire à Feuerbach que la philosophie spéculative est "à la fois théisme et athéisme" » ; G. Lukács, *La destruction de la Raison*, t. I, cit., p. 104.

734 J. Habermas, *op. cit.*, p. 23 sq.

735 « [...] Hegel voit se concentrer l'essence du monde moderne dans la philosophie kantienne qui en est pour ainsi dire le foyer. [...]. Ce n'est que d'un point de vue rétrospectif que Hegel peut interpréter la philosophie de Kant comme l'auto-exégèse décisive de la modernité. Hegel pense saisir ce qui, malgré tout, reste incompris dans cette œuvre qui est l'expression la plus réfléchie de son époque » ; *ibid.*, p. 23.

736 *Ibid.*, p. 22.

et notamment celle kantienne présentait aux consciences philosophiques de l'époque – encore liées à certaines positions transcendantalistes de la théologie –, un autre problème fondamental : la pensée *réflexive*, assurant la conscience de soi et le principe de subjectivité, niait au sujet la possibilité de connaître la « chose en soi », l'essence de la *réalité objective*, la vérité en tant qu'entité universelle et infinie ; elle ne prétendait, en effet, qu'à comprendre le monde de la *finitude*, de la *particularité* et de la *singularité*, à savoir, le monde des *phénomènes* et de leurs *relations* ; elle ne prétendait qu'à servir des *finalités* et des *intérêts* spécifiques, déterminés – on a parlé de raison « instrumentale » ou « téléologique » –, et qu'à s'occuper de problèmes *relatifs*. Le criticisme kantien n'avait pas seulement repéré certaines insuffisances du rationalisme des Lumières, mais il devait aussi avouer qu'il menait toujours à une connaissance *subjective* et, donc, *partielle*, *relative*. La *pensée réflexive* se montrait contrainte de maintenir en des *oppositions* insurmontables autant le *sujet* et la *réalité objective*, que le *particulier* et l'*universel* ou encore les facultés *rationnelles* et celles *irrationnelles* ; comme s'il était incapable de réunir à nouveau en un tout organique toutes les entités différenciées, toutes les individualités, qu'il avait su reconnaître grâce à ses opérations critiques et analytiques.

Du point de vue de la philosophie idéaliste, laquelle considère que la réalité est déterminée par la *vie de l'esprit* et son *fonctionnement*, le problème fondamental de la Modernité est donc essentiellement un problème de *logique* ou, plus en général, de *méthode de penser*. Et à ce propos, il faut tout d'abord remarquer que la philosophie de Kant est *déjà* une tentative de dépasser les limites de ce rationalisme moderne qui avait provoqué la désunion de l'esprit et la crise de la *foi* : l'affirmation de Habermas, selon laquelle le « principe de la subjectivité apparaît[rait] dans sa nudité » dans la « réflexion transcendantale »⁷³⁷, est, dans le cadre de notre recherche, approximative : c'est, en effet, dans ce qu'on appelle « pensée formelle », et non dans la « pensée transcendantale » propre à la philosophie kantienne, que nous trouvons la plus nette affirmation du principe de *subjectivité*, avec ses divisions et son individualisme conséquents.

Comme l'a rappelé le philosophe Errol E. Harris, le rapport entre la logique « formelle » et celle « transcendantale » est « habituellement omis dans les histoires contemporaines de la logique »⁷³⁸ ; la reconnaissance de cette différenciation est, pourtant,

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁷³⁸ Errol E. Harris, *Pensée formelle, transcendantale et dialectique. Logique et réalité* [1987], trad. P. Muller et E. Vial,

essentielle afin de comprendre les tentatives successives de surmonter la *raison subjective*, auxquelles les développements de l'art moderne en général et de l'art contestataire en particulier – lesdits « art d'avant-garde » et « modernisme » – ont été intimement liés⁷³⁹ : l'on sait bien, en fait, que dans leur réaction aux Lumières, les romantiques de l'éna s'appuyèrent, notamment en ce qui concerne leur théorie de l'art, à la pensée kantienne. Et c'est précisément l'étude de Harris *Pensée formelle, transcendantale et dialectique* qui met au mieux en lumière les principes de ces différentes méthodes de pensée.

C'est, d'ailleurs, précisément pour cette raison, c'est précisément parce que le développement de l'art *moderne* est intimement lié à celui de la *subjectivation* de la pensée, que la *raison subjective* mérite d'être définie ; sous peine d'utiliser le concept de « raison » d'une manière totalement abstraite – étrangère aux dynamiques historiques, idéologiques et politiques – et vague. Nous allons donc essayer de comprendre les déterminations fondamentales qui définissent *cette* « raison » qui, d'une part, avait émancipé l'esprit de l'homme des autorités transcendantales et, d'autre part, avait jeté ce même esprit dans une désunion que l'on percevait comme effrayante.

II.3.4. Le rationalisme moderne et la classe bourgeoise

Errol E. Harris observe que chaque théorie logique se distingue par sa manière d'opérer avec les « concepts » et par les « relations » qu'elle établit entre ces « concepts » et les « objets » ou « entités dont les concepts sont l'expression »⁷⁴⁰. Habermas avait rappelé que le *raison subjective* présentait le problème de comprendre les *objets* en tant que particules individuelles, impossibles à résoudre en une *unité totalisante* ; et Harris aussi observe que pour la « logique formelle » chaque *objet* ou *entité* est une *particule* ou *individu autonome*, un « atome » ; d'où l'*individualisme* et l'*autonomisme* généraux que cette méthode de pensée implique et sert.

Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 75.

739 À cause de son importance pour une compréhension de l'histoire de l'art moderne et de la philosophie esthétique, nous pouvons citer au moins le cas de Lukács parmi ceux qui ont reconnu la tentative kantienne de dépasser les impasses de l'empirisme et de la logique formelle.

740 E. E. Harris, *op. cit.*, p. 30.

Ce caractère essentiel de la pensée formelle est défini par Harris comme « atomisme logique »⁷⁴¹. Le philosophe sud-africain a montré, d'une manière approfondie, que la logique formelle n'admet, en effet, que des « relations externes » entre les « entités » et les « ensembles » d'« entités » – les « concepts » – qu'elle établit. Ces relations sont purement « externes » – ou *formelles*, d'où la dénomination de cette logique –, car, selon Harris, elle sont appliquées de l'*extérieur*, et de manière *arbitraire*. Au lieu de former des ensembles ou concepts à partir des qualités inhérentes aux objets tour à tour pris en considération, la logique formelle procède inversement reconnaissant dans les objets certaines déterminations qui sont données *a priori* par les concepts et appliquées à ces objets d'en haut, pour ainsi dire. Les objets concernés devient, ainsi, les « exemples » du « concept », la simple « extension » de celui-ci :

[...] c'est le concept qui détermine les unités que l'on va compter. Le concept isole des exemples qui sont subsumé par lui, en les distinguant des autres objets de même que chacun de tous les autres, et pourtant il est identique dans tous ces exemples, et il n'admet ainsi aucune divisibilité à l'intérieur de ces derniers. [...]. Il apparaît ainsi que le concept est ce qui est identique dans tous ses exemples – c'est leur caractère commun – et les unités du nombre qui lui appartient sont ses exemples. Pris comme un groupe, une collection, ou un ensemble, ils constituent son extension.⁷⁴²

Il en suit inévitablement que les « ensembles » formés par ce genre d'opérations logiques ne puissent pas être des « tous » « cohérents » et « organiques » où les « entités » soient *déterminées* par leurs relations « réciproques » – et, donc, liées par des « relations internes » –⁷⁴³ : la logique formelle établit des simples « collections » ou « agrégats » de particules dont les relations, ayant été établies d'une manière purement abstraite, résultent comme « totalement externes » – non-déterminées par des qualités propres aux objets eux-mêmes et à leurs relations – :

[...] l'extension d'un concept est clairement envisagée comme un ensemble ou collection de particuliers reliés l'un à l'autre par le fait seul qu'ils appartiennent à cet ensemble, ce qui est le cas puisqu'ils tombent tous sous le même concept. C'est un simple agrégat, dont les éléments sont totalement externes l'un à l'autre, et, sauf leur caractère commun consistant à tomber sous le même concept, ne sont reliés que par leur agrégation. Ce n'est qu'à ce compte qu'ils peuvent être arrangés dans une corrélation terme à terme avec les éléments d'un autre agrégat – l'extension d'autre concepts – et qu'on peut alors leur assigner un nombre.⁷⁴⁴

Comme cela est indiqué par la dernière affirmation, d'ailleurs, la logique formelle

741 *Ibid.*, p. 36.

742 *Ibid.*, p. 33.

743 Cf. *ibid.*, p. 38-39, 64, 81-82 et *infra*.

744 *Ibid.*, p. 35.

admet des relations exclusivement *externes*, parce qu'elle prétend de réduire les objets à des « nombres », et leurs relations à des « lois algébriques ». De ces prémisses, « il s'ensuit », en somme, « que la logique sera mathématique de part en part »⁷⁴⁵.

Or, l'exigence de pouvoir réduire les objets à des *symboles* mathématiques fait que la logique formelle ne reconnaisse pas une véritable « relation entre forme et contenu », lesquels sont « posés comme mutuellement indépendants »⁷⁴⁶. En réduisant les propositions ou les choses à des *nombres*, la logique formelle entraîne, proprement, un processus de « formalisation »⁷⁴⁷, en vertu duquel certaines déterminations *essentiels* des objets concernés sont mises de côté. Harris en conclue que cette logique ne manie nullement les *choses* elle-mêmes avec toutes leurs propriétés – leur *contenu* –, mais les *symboles des choses* auxquels elle a assigné, d'une manière abstraite, certaines qualités : « La présomption constante [de la logique formelle] est que les propositions atomiques concernées prédisent des propriétés des objets particuliers *qui ne sont pas essentiellement* liées à ces objets »⁷⁴⁸.

Il en suit que les lois fondamentales de la logique formelle – à savoir, les lois algébriques de la « commutativité », de l'« associativité » et de la « distributivité » – restent valides indépendamment, par exemple, de la valeur de vérité de chaque élément ou proposition qui les constituent : Harris a montré que selon ces lois fondamentales, non seulement l'« ordre » et la « juxtaposition mutuelle » des entités sont totalement indifférents – ce qui est *normal*, ces entités étant *indépendantes* entre elles –⁷⁴⁹ ; mais aussi qu'elles négligent totalement toute « connexion essentielle entre la vérité et la fausseté des propositions en question » : la logique formelle nie, donc, toute « interdépendance logique » entre les entités, c'est-à-dire qu'elle nie la loi d'« inférence » selon laquelle la « vérité du conséquent dépend de la vérité de l'antécédent »⁷⁵⁰.

Ce qui a une conséquence d'une importance extrême : puisqu'il est impossible d'établir des « connexion[s] causale[s] » entre les particules et, donc, d'*inférer* la validité

745 Harris ajoute : « Cette relation purement externe entre les éléments d'un agrégat est typique d'unités qui sont dénombrables, et auxquelles des nombres peuvent par conséquent être appliqués. Si les objets sont de cette façon des particuliers réunis ensemble sous des concepts, chacun étant le caractère discriminant d'un ensemble sous des concepts, chacun étant le caractère discriminant d'un ensemble déterminé, et l'extension de chacun étant susceptible de numération, la relation entre concepts de la même espèce que la relation entre des nombres ; il s'ensuit que la logique sera mathématique de part en part » ; *ibid.*, p. 35.

746 *Ibid.*, p. 30.

747 *Ibid.*, p. 46.

748 *Ibid.*, p. 44.

749 Comme on le sait bien, pour l'algébrique : $x + y = y + x$, $xy = yx$, etc. Cf. *ibid.*, p. 38.

750 *Ibid.*, p. 40-42.

d'une entité de celle d'une autre entité – soient-elles des « propositions » ou des « faits » – car la mathématique ne reconnaît pas de « connexions essentielles », d'« interdépendance », entre ses objets : il faut, alors, *vérifier préalablement et d'une manière expérimentale la validité de chaque entité*⁷⁵¹. En d'autres termes, le formalisme logique demande une *recherche expérimentale permanente*, un « processus infini [...] d'investigation portant sur les particuliers » :

La présomption constante [de la logique formelle] est que les propositions atomiques concernées prédisent des propriétés des objets particuliers *qui ne sont pas essentiellement* liées à ces objets [...] et la vérité de la proposition doit être vérifiée à l'aide de quelque critère externe [...]. Ce qui est en cause, ce n'est pas seulement que la procédure de vérification implique un processus infini, mais que la condition de vérité, celle du conditionnel, implique que ses composants soient logiquement indépendants quant à leur valeur de vérité. Les propositions atomiques ne sont pas elles-mêmes essentiellement reliées. L'implication formelle n'est pas une connexion de propriétés inhérentes à leur nature, c'est simplement une disjonction de valeurs de vérité [...]. Ce n'est que si le monde était composé de particuliers bruts, reliés en extériorité réciproque entre eux et avec leurs propriétés, et que si les faits du monde composé de telle conjonction de particuliers étaient sans aucune connexion mutuelle, qu'il y aurait besoin d'un processus infini d'inspections pour établir un lien implicatif entre deux classes de sujets, et qu'on puisse dire qu'une fonction propositionnelle [...] implique formellement une autre, [...] après examen de tous les cas possibles. Une fois de plus, les principes du calcul logique présupposent l'atomicité du monde, et nous devons conclure que la métaphysique est indispensable à la logique, car si cette métaphysique-là devait être abandonnée, toute la doctrine de l'implication sur laquelle le système logique est édifié devrait être révisée.⁷⁵²

Ainsi, non seulement les relations et les lois garanties et établies par la logique formelle ne sont valides que sur le plan *formel*, justement, c'est-à-dire, dans la mesure où les entités considérées peuvent être *réduites* à des simples symboles mathématiques ; mais, en plus, sur la base de la reconnaissance, obtenue par un processus de *formalisation*, de l'autonomie de chaque entité individuelle et de l'exigence de toujours nouvelles preuves expérimentales, la logique formelle se trouve dans l'impossibilité d'établir des « valeurs » ou « normes objectives » : incapable de considérer le *contenu objectif* des choses, elle aboutit inévitablement à un « relativisme universel » et à un « scepticisme radical »⁷⁵³. La logique formelle finit, en somme, par saper les conditions d'*objectivité* qui légitiment tout véritable « savoir scientifique »⁷⁵⁴ – aboutissement inévitable que, selon Harris, seulement Hume et Russell auraient pleinement reconnu⁷⁵⁵.

751 « Or, si toutes les propositions sont atomiques et expriment des faits qui ne sont pas connectés, nous ne pouvons jamais dire, avant une expérience quelconque et simplement en fonction de notre savoir portant sur d'autres propositions, si telle proposition est vraie ou fausse » ; *ibid.*, p. 41.

752 *Ibid.*, p. 44.

753 Cf. *Ibid.*, p. 19, 54 et 80.

754 Cf. *Ibid.*, p. 75 sq. et *passim*.

755 *Ibid.*, p. 54.

De ces considérations, il apparaît clairement que les problèmes de logique ne concernent pas seulement cette discipline, mais qu'ils sont intimement liés à la science de la nature, notamment. Harris montre, en effet, que la logique formelle ne peut être légitimée que par une certaine conception *de la réalité*, par une certaine *vision du monde*, préalable et déterminant l'élévation de la logique formelle à méthode structurelle de la gnoséologie moderne. Il rappelle qu'un tenant du formalisme logique comme Bertrand Russell, « pense légitimer les procédures logiques en les montrant appropriées à la structure du réel » ; et, de même, le jeune Wittgenstein « affirme franchement que la notation logique décalque la forme des faits »⁷⁵⁶. Harris conclue, donc, que la « formalisation présuppose », non seulement la « doctrine que le concept est un abstrait, et que son extension est une simple collection ou un ensemble d'objets »⁷⁵⁷, mais aussi, dans une perspective plus générale, la « conception d'un monde pluraliste d'entités particulières ou d'« objets » classifiables en ensembles identifiés par des propriétés communes ou des concepts » :

La relation entre les objets est totalement externe, ne dépendant que de la manière dont ces objets sont réunis en classes ou en ensembles, et il en va de même pour la relation entre les ensembles. La théorie métaphysique correspondante est un atomisme logique tel qu'il a été mis en avant par Bertrand Russell au début de ce siècle, et par Wittgenstein dans son *Tractatus*⁷⁵⁸. C'est la théorie qui conçoit le monde comme constitué de faits ou en tant qu'une collection de faits, chacun indépendant de tout le reste, de telle sorte que l'un quelconque d'entre eux peut être le cas ou ne pas être le cas sans que cela entraîne la moindre différence pour l'un quelconque des autres. Les faits sont donc atomiques et leur relation mutuelle est externe. [...] il n'y a aucune connexion telle qu'on puisse en inférer un à partir d'un autre, quel qu'il soit.⁷⁵⁹

L'essor, dans les temps modernes, de la logique formelle est donc lié à l'affirmation d'une nouvelle conception du monde – que Harris appelle aussi « atomisme » – laquelle considère la réalité comme un *agrégat de faits indépendants*. Or, puisque la logique formelle exige que toute « connexion causale »⁷⁶⁰ entre entités soit établie par une vérification *expérimentale*, elle fait de l'« induction » sa méthode scientifique fondamentale, contrairement à la métaphysique précédemment dominante qui, en vertu de la méthode *déductive*, pouvait faire découler tout un « système » d'un seul *principe* considéré comme *universel* ; en d'autres termes, la logique formelle sert une pensée foncièrement *a-systémique*⁷⁶¹. Puisque les formules algébriques « expriment des faits qui ne sont pas

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁵⁸ Il s'agit du *Tractatus logico-philosophicus* édité par le philosophe autrichien en 1921.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶¹ Seulement par la reconnaissance des relations internes propres aux choses, observe Harris, la pensée peut construire

connectés » par des « relations internes »⁷⁶², selon Harris, la logique formelle se trouve contrainte d'admettre que les « faits ne peuvent être connus que par observation directe et par inférence inductive à partir de l'observation directe »⁷⁶³. Bref, l'essor de la logique formelle est intimement lié à celui de cette doctrine scientifique qui est connue sous le nom d'« empirisme » : Harris peut arriver à la conclusion que l'*atomisme* et l'*empirisme* sont les « présuppositions métaphysiques » qui constituent la « *structure profonde* de la logique formelle »⁷⁶⁴ ; et aller même plus loin, en affirmant que ces présuppositions ont fondé la « science moderne » : l'« empirisme », écrit-il, « est la métaphysique adéquate à la science des XVIIe et XVIIIe siècles, et l'on peut même dire qu'il est postulé par elle »⁷⁶⁵. La « science newtonienne » fut le résultat le plus éclatant de cette méthode scientifique et l'on peut dire que Descartes – bien qu'il maintienne encore la suprématie de la méthode déductive⁷⁶⁶ – avait déjà ouvert la porte à cette métaphysique qui conçoit le monde comme un « système mécanique de parties en relations externes »⁷⁶⁷. Telles sont, donc, les procédures de pensée qui, selon les Lumières, prétendaient garantir la connaissance scientifique et définir la nouvelle conception, toute *moderne*, de la « raison », et qui encore furent développées au long du XIXe et du XXe siècles⁷⁶⁸ par des logiciens extrêmement influents comme Frege, Russell ou le jeune Wittgenstein – pour se limiter aux noms évoqués par Harris.

Le mouvement d'émancipation de la production artistique par rapport à l'autorité de la métaphysique transcendantale est, donc, le symptôme d'un mouvement encore plus vaste : il faut bien prendre en compte que, comme l'observa Benedetto Croce, l'essor de l'Esthétique en tant que discipline philosophique, la théorie de l'autonomie de l'art, ainsi que le concept d'« art » lui-même tel que nous l'entendons aujourd'hui, deviennent possibles, non seulement en vertu de l'affirmation du « principe de subjectivité », mais aussi en raison d'un processus de *mondanisation* et *historisation*, pourrait-on dire, de l'esprit moderne : Croce écrit que l'Esthétique ou « philosophie de l'art », ainsi que l'Économie, d'ailleurs, sont les deux

des « systèmes » ; cf. *ibid.*, p. 123 sq.

762 *Ibid.*, p. 40-41.

763 *Ibid.*, p. 52.

764 *Ibid.*, p. 52 sq.

765 *Ibid.*, p. 60 ; et plus haut, il écrivait : « La philosophie empiriste, qui se manifesta au XVIIe siècle de concert avec la science moderne, en a constitué la contrepartie naturelle » ; *ibid.*, p. 18.

766 Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 96-97.

767 E. E. Harris, *op. cit.*, p. 60-61.

768 Harris précise que l'« empirisme, typique des XVII et XVIIIe siècles, a persisté jusqu'à notre époque, et a même acquis de nouvelles forces vers le milieu de ce siècle-ci » ; *ibid.*, p. 18.

sciences « spécifiquement modernes » *parce qu'elles* sont les « deux sciences éminemment mondaines », à savoir celles qui « en excluant le transcendant, actualisent l'immanence absolue »⁷⁶⁹ ; elles sont « modernes » *parce qu'elles* possèdent une « nature radicalement anti-ascétique, anti-transcendantale, mondaine, profane » ; elles sont proprement *diaboliques*, suggérait Croce, au sens étymologique qu'elles ramènent la connaissance dans *l'ici-bas*, dans l'immanence de la réalité *historique*. Croce définissait ainsi l'essor de la Modernité comme une issue à la vision du monde transcendantaliste typiquement médiévale : « bref », à travers l'Esthétique et l'Économie, l'« âge moderne » « révendiqu[ait] » la « justif[ication] théoriqu[e] » de ce « sens » qu'« au Moyen Âge » fut « objet de méfiance et même de négation et d'exorcismes »⁷⁷⁰.

Il faut souligner, cependant, que la logique formelle n'implique pas le refus de la métaphysique, mais sa destitution en tant que règne exclusif ou suprême de l'Être, de la réalité et de la vérité. Le point essentiel consiste dans le fait que, au fur et à mesure qu'elle s'affirme, la logique formelle déclare, de manière de moins en moins compromissaire, l'homme, la nature et l'histoire comme *autonomes* par rapport à tout *principe transcendantal*, divin, sacré ; l'on reconnaît, maintenant, que l'homme, la nature et l'histoire possèdent leur légalité en eux-mêmes. En somme, la logique formelle sert et est servie par une vision du monde, non plus *transcendantaliste*, mais *immanentiste*. Abandonnant l'ambition à saisir l'*essence* derrière les phénomènes, la *chose en soi*, la *raison subjective* tend ainsi vers l'agnosticisme et le scepticisme, et peut même aboutir à la négation d'une *essence spirituelle objective*, c'est-à-dire à un matérialisme et à un athéisme radicaux⁷⁷¹. En d'autres termes, la métaphysique et la logique deviennent pour les philosophes des Lumières des simples *instruments* de la connaissance, et non le *principe* et la *fin* de celui-ci ; elles deviennent des outils opérationnels, *formels*, et non le *contenu* de la vérité. Il n'est pas inutile de remarquer que la mathématique subit le même sort : expression de l'harmonie cosmique pour l'universalisme mystique ou déductif – où tout découle de l'Un –, elle devient pour la science moderne une simple méthode fonctionnelle « pour seconder le

769 Cf. B. Croce, « Le due scienze mondane. L'Estetica e l'Economica », in *La Critica*, n. 29, 1931, p. 412, [nous traduisons].

770 « Lorsqu'il m'est arrivé de rencontrer des sacerdotés érudits et des frères candides et d'autres gens dévots, qui avaient accepté et maniaient imprudemment les concepts de l'esthétique moderne, je les ai loyalement avisés : "Prenez garde, vous pratiquez le diable" » ; *ibid.*, p. 403-404.

771 Cf. M. Horkheimer, *Éclipse de la raison* [1947], trad. J. Laizé, Paris, Payot, 1974.

physicien »⁷⁷².

Au fur et à mesure que la Modernité s'affirme, non seulement la connaissance, jadis affaire exclusive du sacerdote ou du philosophe, s'identifie de plus en plus avec les savoirs *appliqués*, avec la *technique*⁷⁷³, à laquelle renvoie, désormais, le concept de *science* – de manière que les *savants* sont maintenant identifiés avec les physiciens, les chimistes, etc. – ; mais elle devient de plus en plus dépendante de l'utilisation de l'instrumentation, des appareils, fournis par le développement technologique⁷⁷⁴. La « forme » d'« esprit » « la mieux adaptée » à l'« industrialisme », écrivait Horkheimer, est celle de l'« ingénieur » qui devient le « symbole de cet âge » où le développement du « principe de subjectivité » a porté à l'identification de la *raison* avec l'« efficacité, la productivité et la planification intelligente », désormais devenues les « Dieux de l'homme moderne »⁷⁷⁵. Pour le nouveau rationalisme, le Vrai et le Bien redescendent de ce lieu supra-céleste où les doctrines transcendantalistes les avaient reculés : l'un est identifié maintenant avec ce qui est *prouvé expérimentalement* ; et l'autre, avec ce qui est *utile pratiquement*. Le Positivisme et, puis, le Pragmatisme et l'Utilitarisme des deux derniers siècles – Horkheimer critique, notamment, Peirce, William James et Dewey – ne seraient que les développements de l'*empirisme* du Haut Âge Moderne – celui, notamment, de Bacon, Locke et Hume⁷⁷⁶.

Max Horkheimer a fourni l'une des théories – et des critiques – parmi les plus approfondies de ce processus de *formalisation* et *subjectivisation* de la logique, selon lequel la raison aurait perdu la capacité de légitimer des *contenus objectifs de vérité*⁷⁷⁷. Il est

772 P. Valéry, « Léonard et les philosophes », cit., p. 139.

773 « La technique est une connaissance : ou, pour mieux dire c'est la connaissance même en général qui prend ce nom en tant qu'elle sert de base [...] à l'action pratique. Une connaissance qui n'est pas suivie, ou que l'on présume ne pas pouvoir être facilement suivie d'une action pratique, est dite *pure* : la même connaissance, si elle reçoit une suite, est dite *appliquée* : si on présume qu'elle peut être facilement suivie par une action particulière, elle est dite *applicable* ou *technique* » ; B. Croce, *Esthétique*, cit., p. 54.

774 Werner Heisenberg, l'un des scientifiques les plus importants du XXe siècle, écrit : « Étudiant [l]e processus d'évolution de la physique moderne, il serait sans aucun doute impossible de le séparer de l'évolution générale des sciences expérimentales, de l'industrie et de la technique, de la médecine, etc., c'est-à-dire, d'une façon tout à fait générale, de la civilisation moderne dans toutes les parties du Monde. [...] Dès le début, le lien entre les sciences expérimentales et de la technique a été celui d'une aide mutuelle ; le progrès des techniques scientifiques, l'amélioration des instruments, l'invention de nouveaux dispositifs techniques ont fourni la base d'une connaissance empirique toujours plus précise de la Nature ; ces progrès et, pour finir, la formulation mathématique des lois de la Nature ont ouvert la voie à de nouvelles applications techniques de cette connaissance. Par exemple, l'invention du télescope a permis aux astronomes de mesurer avec plus de précision le mouvement des étoiles, permettant ainsi un progrès considérable de l'astronomie et de la mécanique » ; Werner Heisenberg, *Physique et philosophie* [1958], trad. J. Hadamard, Paris, Albin Michel, 1971, p. 250-251.

775 M. Horkheimer, *Éclipse de la raison*, cit., p. 158-159.

776 Cf. *ibid.*, p. 27 sq. et 50 sq.

777 « La crise actuelle de la raison consiste fondamentalement en ceci qu'à un certain point la pensée, ou bien est devenue incapable de concevoir une telle objectivité, ou encore a commencé à la nier, ne voyant plus en elle qu'une

important de souligner que, tout comme Harris, Horkheimer aussi arrive à la conclusion que, étant devenue *subjective et formelle*, la pensée nécessite une légitimation *externe* – d'ailleurs, Hegel l'avait déjà remarqué dans sa critique de Kant – : la sphère des Idées, de la métaphysique, ne peut plus être la dimension *autonome et suprême* dans la hiérarchie ontologique, car, pour le Positivisme, le Pragmatisme et l'Utilitarisme, tout comme pour l'Empirisme, les Idées sont validées par la preuve *expérimentale*, et même la « réussite » *pratique*⁷⁷⁸.

L'analyse de Horkheimer montre l'interrelation essentielle entre le renversement de la hiérarchie traditionnelle – par lequel le *fait* et le « sens » priment sur l'*idée* – et la rupture de cette *unité* que la métaphysique transcendantaliste prétendait garantir : avec la *formalisation* de la raison ne s'en va pas seulement l'autorité de la Tradition, son *ordre*, sa *hiérarchie*, mais aussi la légitimité du *système* lui-même en tant que forme de la structure du réel et de la pensée – en d'autres termes, et nous y reviendrons, la conception et l'usage de la *raison* eux-mêmes subissent des modifications radicales⁷⁷⁹. Fait lourd de conséquences : dès que l'autonomie de chaque individualité par rapport à tout principe supérieur non-expérimentalement vérifié est reconnue ; dès qu'il n'y a plus *une* seule cause, *une* seule raison, *une* seule volonté – Dieu, l'Un, l'Être, l'Absolu, etc. –, d'où découlaient légitimement toutes les entités – et dont le Roi ou le Pape était les mandataires – ; dès lors, on ne poursuit plus *une* seule fin générale, universelle, et la société cesse d'être un *organisme* : devenue purement *instrumentale*, la raison se met au service de la *volonté* de chaque *sujet individuel* qui a l'ambition d'affirmer *sa* liberté ainsi que *sa* raison, dont la légitimité ne sera validée que par le verdict, prononcé *a posteriori*, de la « réussite », du succès. Tout le combat du

illusion. Le processus s'est étendu graduellement jusqu'à inclure le contenu objectif de tous les concepts rationnels. Finalement aucune réalité particulière ne peut plus apparaître raisonnable *per se*. Tous les concepts de base, vidés de leur contenu, sont devenus des simples enveloppes formelles. La raison se formalise au fur et à mesure qu'elle se subjectivise » ; *ibid.*, p. 17.

778 « Le noyau de cette philosophie [le pragmatisme] tient dans l'opinion selon laquelle une idée, un concept ou une théorie ne sont rien qu'un projet ou un plan d'action et la vérité, par conséquent, rien d'autre que le degré de réussite d'une idée » ; *ibid.*, p. 50.

779 « Quelque naïve et superficielle que puisse paraître cette définition de la raison, elle n'en constitue pas moins un symptôme important du profond changement de perspective qui s'est produit dans la pensée occidentale, au cours des siècles derniers. Pendant très longtemps en effet, prévalut une conception de la raison diamétralement opposée à celle dont nous parlons. Elle affirmait l'existence de la raison en tant que force, non seulement dans l'esprit individuel, mais également dans le monde objectif, dans les rapports existants entre les êtres humains et les classes sociales, dans les institutions sociales, dans la nature et ses manifestations. Les grands systèmes philosophiques, tels ceux de Platon et d'Aristote, la scolastique, l'idéalisme allemand, étaient fondés sur une théorie objective de la raison. Celle-ci visait à constituer un système compréhensif ou hiérarchique de tous les êtres, incluant l'homme et ses buts. Le degré de rationalité de la vie d'un homme pouvait être déterminé selon que celle-ci était plus ou moins en harmonie avec cette totalité. Sa structure objective, et non point seulement l'homme et ses objectifs, devaient être la mesure des actions et pensées individuelles » ; *ibid.*, p. 14-15.

droit naturel moderne – dont Grotius, selon Cassirer, aurait été la figure décisive –, qui prépare l'*individualisme libéral*, devait lutter contre le principe *irrationnel* du « stat pro ratione voluntas » sur lequel se fondaient autant l'autorité du dogme religieux que le régime féodal et, de manière compromissaire, aussi l'absolutisme monarchique⁷⁸⁰ ; lequel, en effet – et notamment dans ses solutions française et prussienne –, constitue une tentative d'accorder le pouvoir politique au rationalisme cartésien⁷⁸¹. Ce mouvement d'émancipation du droit par rapport à une « volonté divine absolument irrationnelle, impénétrable et inaccessible à la raison humaine » – et encore les théologiens réformistes ne réussirent pas à s'en débarrasser –⁷⁸² s'accomplit lorsque cette « raison humaine » peut être mise au service d'un régime où l'on poursuit une multiplicité de fins et d'intérêts *égoïstes* ou *particuliers*, et, en somme, un régime de conflits et de contradictions : la « raison instrumentale », observe Horkheimer, cautionne le régime de la concurrence typique du libéralisme capitaliste que beaucoup de ses détracteurs ont pu définir *anarchique*, et dont les philosophes du *rationalisme formel* se trouvent, plus ou moins consciemment, à faire l'apologie :

[La raison subjective] se préoccupe essentiellement des moyens et des fins et de la congruité des méthodes. Ses objectifs sont à peu près généralement admis et censés s'expliquer d'eux-mêmes. Elle attache peu d'importance à la question de savoir si ces objectifs en tant que tels, sont raisonnables. Et si elle se préoccupe tant soit peu des fins, elle admet que ces fins sont, elles aussi, raisonnables, au sens subjectif, c'est-à-dire qu'elles servent l'intérêt du sujet sous le rapport de la conservation de soi – conservation de l'individu pris en particulier ou conservation de la communauté, qui doit subsister pour que l'individu puisse lui aussi subsister. Qu'un but puisse être raisonnable en soi, sur la base des vertus que la connaissance nous fait apercevoir en lui, et cela sans aucune référence à une forme quelconque de profit ou d'avantage subjectif, est une idée totalement étrangère à la raison subjective, même lorsqu'elle s'élève au-dessus des considérations portant sur les valeurs utilitaires immédiates et se consacre à des réflexions relatives à l'ordre social dans son ensemble.⁷⁸³

À l'âge industriel, l'idée de l'intérêt personnel prit graduellement le dessus et, en fin de compte, élimina les autres mobiles considérés comme fondamentaux pour le fonctionnement de la société. Cette attitude prévalut dans les principales écoles de pensée et, durant la période libérale, dans l'esprit public.⁷⁸⁴

Bref, selon le philosophe allemand, la « raison » *formalisée* et *instrumentalisée* par le « positivisme » et le « pragmatisme », d'une part, aurait gagné l'opinion publique, et d'autre part, elle aurait été « assujettie au processus social », étant devenue simple organe de

780 E. Cassirer, *op. cit.*, p. 310 sq.

781 Cf. *infra* et C. Antoni, *op. cit.*, p. 13 sq.

782 E. Cassirer, *op. cit.*, p. 310.

783 M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 13-15.

784 *Ibid.*, p. 29.

la « domination des hommes et de la nature »⁷⁸⁵.

De cela, il apparaît clairement, en somme, que les développements des conflits idéologiques – philosophiques, si l'on préfère, dont ceux relatifs à la théorie de l'art – ne peuvent pas être séparés de l'histoire des conflits économique-politiques. Et, en effet, autant les protagonistes directs, que les critiques et les historiens, n'ont pas cessé de ramener la définition même et le geste de l'art dit « d'avant-garde » à la question de l'hégémonie de la « raison bourgeoise » et de sa plus évidente traduction dans le monde pratique, à savoir le marché ; c'est précisément dans ce cadre qu'ont trouvé de quoi s'alimenter tous les débats, profondément connectés, de la position de l'art par rapport aux déterminations logiques et aux fins pratiques – et, donc, par rapport à l'*utilité*, l'*intérêt*, l'*engagement social*, etc., d'une part, et, d'autre part, à la *créativité*, au *génie*, au *sentiment*, à la *subjectivité*, à l'*autonomotélie*, etc. Le développement de l'art moderne ne peut pas être séparé de l'affirmation progressive de la *raison formelle*, et celle-ci ne peut pas être séparée de l'essor de la classe bourgeoise et de sa conquête, lente mais inexorable, de l'hégémonie politico-culturelle. Une affirmation progressive dans laquelle l'on peut reconnaître deux moments fondamentaux et dont le passage de l'un à l'autre se serait accompli entre le XVIIIe et le XIXe siècle : le moment *critique*, où la bourgeoisie et sa vision du monde occupent encore une place subalterne par rapport à l'aristocratie, au clergé et à la Tradition ; et le moment *apologétique* où la bourgeoisie et sa vision du monde jouent un rôle hégémonique. En d'autres termes, une compréhension des différentes prises de positions des différents phénomènes poético-esthétiques de l'Âge Moderne ne peut pas méconnaître l'action, pour peu dire essentielle, que la classe bourgeoise avec ses valeurs, sa vision du monde et, donc inévitablement, avec cet outil de pensée privilégié qu'a été la *raison formelle*, a mené, *jusqu'à un certain point*, dans la recherche de l'émancipation de l'homme et du monde – à travers l'exaltation de la catégorie de l'individuel – par rapport à des forces transcendantales obscures ; on ne peut pas méconnaître, en somme, l'action qu'elle a mené dans la rupture avec la Tradition, laquelle a pu jouer, à son tour, un rôle *critique* – réactionnaire – à partir du moment où la bourgeoisie et ses valeurs sont devenues hégémoniques.

Nos recherches nous conduisent, donc, à l'exigence de comprendre le

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

développement de l'art moderne – et plus précisément le développement de ses conflits – sous la lumière du long mouvement de *crise* de la société féodale et de la vision du monde transcendantaliste, et d'émergence et consolidation d'une économie de marché de plus en plus libérale et de rapports socio-culturels fondés sur les valeurs modernobourgeoises. Il s'agirait bien, alors, de reconduire les débuts de l'histoire de l'art moderne à la fin du Moyen Âge, en correspondance avec le commencement de la montée au pouvoir économique et politique de la classe bourgeoise, lorsque ces valeurs qui font l'orgueil de la Modernité – à savoir, celles de la *critique* plutôt que de la *tradition*, de l'*autonomie du singulier et du particulier* plutôt que de l'*autorité universelle supra-individuelle*, et, en général, une mentalité *dynamique* plutôt que *statique* – peuvent aspirer à la direction de la société et de la vie pour la première fois depuis l'époque des démocraties et républiques antiques.

Lorsque Lucien Goldmann, qui considère la philosophie des Lumières comme l'une des étapes fondamentales de la « pensée de la bourgeoisie européenne », se trouve à en rechercher les « racines »⁷⁸⁶, il est en effet contraint de remonter jusqu'à la fin du Moyen Âge, quand le développement des villes, lequel repose sur le commerce, se trouve « entrav[é] par la structure féodale de la campagne »⁷⁸⁷ : quand, autrement dit, « en pleine économie naturelle », se dressent et lui s'opposent l'« économie de marché » et celle « monétaire »⁷⁸⁸ – ce qui trouve des profondes implications dans la production artistique, comme l'a observé Arnold Hauser⁷⁸⁹. C'est alors que la rigide division en classes, constituant le fondement de la société féodale et soutenue par la conviction indiscutée de l'inégalité de nature entre les hommes, commence à entrer en crise. Cette société féodale que l'Église, à savoir le plus grand seigneur féodal, avait soutenu idéologiquement par le principe du *stat pro ratione voluntas*, lequel légitimait, par une volonté supérieure et impénétrable à la raison, l'ordre politique établi⁷⁹⁰.

C'est pourquoi, aussi au niveau de la théorie économique, les idéologues cléricaux

786 Lucien Goldmann, « La pensée des "Lumières" », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n. 4, 1967, p. 753-754.

787 *Ibid.*, p. 758.

788 *Ibid.*, p. 754-8. Eric Roll, aussi, écrit : « Nor is there any break at the end of the Middle Ages : the fall of feudal society was slow and commercial capitalism was prepared in the womb of the medieval world » ; Eric Roll, *A History of Economic Thought [1938-1992]*, Londres – Boston, Faber&Faber, 1992, p. 29-30.

789 L'historien écrit que la « fin du Moyen Âge n'est pas seulement une période d'épanouissement de la classe moyenne – en fait, elle est l'apogée de la bourgeoisie » et que le « nouvel État, avec sa tendance à l'absolutisme [...] ne devient possible qu'après que les principes de l'économie monétaire urbaine se sont étendus » ; A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 239 sq. et aussi p. 247-248 et 272 sq.

790 Cf. Cassirer, *op. cit.*, p. 241 sq., 327 sq. et aussi Eric Roll, *op. cit.*, p. 31 sq.

furent contraints, avec le début de la crise des rapports féodaux, à une révision de certaines positions devenues anachroniques : sur les questions économiques, on perçoit des positions moins rigides déjà chez Thomas d'Aquin, puis chez François de Meyronnes et Nicole Oresme, notamment⁷⁹¹. Mais c'est un mouvement général, qui concerne tous les domaines ; selon Horkheimer, dans la mesure où Thomas d'Aquin aurait « aid[é] l'Église catholique à intégrer le nouveau mouvement scientifique » et aurait fait de la « doctrine catholique un instrument inappréciable pour les princes et la classe des bourgeois », il constituerait une « étape décisive » dans la « subord[ination] » des « expériences véritables des premiers chrétiens [...] à des visées rationnelles »⁷⁹². Auparavant, les Évangiles et les Pères de l'Église avaient été hostiles à l'accumulation de biens matériels et aux activités mercantiles et lucratives :

But in the later Middle Ages these views on property and trade found themselves in strong contrast with a firmly entrenched economic system which rested on private property and with an increase in trade caused by the growth of towns and the expansion of markets. The intransigence of the early Church could not be maintained in the face of this new economic development.⁷⁹³

Peu à peu, même l'interdiction de l'usure tombe : aucun tabou mythologique, aucune loi révélée, ne peut plus entraver certaines exigences d'utilité pratique. L'épanouissement des commerces, de l'urbanisation et des premières formes d'économie capitaliste imposent des réformes pratiques et idéologiques en sens libéral ; l'économie – et, donc, comme l'avait très bien observé Croce, le monde pratico-matériel⁷⁹⁴ – tend à s'émanciper du dogme religieux et même de celui « éthique »⁷⁹⁵ ; et la sphère de l'art entame le même processus.

L'essai de Goldmann, qui fait dériver de l'*échange commercial* les « principales catégories mentales » de la mentalité *bourgeoise*, tend peut-être à une unilatéralité excessive, mais cela ne fait aucun doute que ces caractères-là trouvent dans cette activité économique spécifique qu'est l'« échange des marchandises » – dont un certain degré de *libéralisme* est la condition – l'une de ses déterminantes et, à la fois, l'une de ses déterminées fondamentales⁷⁹⁶. Selon Goldmann, les valeurs de la bourgeoisie s'échafaudent, notamment,

791 Cf. E. Roll, *op. cit.*, p. 33-41.

792 M. Horkheimer, *op. cit.*, p. 75-76.

793 E. Roll, *op. cit.*, p. 33.

794 Cf. *supra*.

795 Cf. E. Roll, *op. cit.*, p. 29 sq.

796 Il dresse l'« énumération des principales catégories mentales nécessaires au développement d'une société fondée sur l'échange des marchandises, c'est-à-dire d'une société bourgeoise libérale, et produites en même temps par cette société ». Plus haut il avait affirmé : « Pour comprendre les idées essentielles des Lumières, il faut donc partir de

sur cette espèce de « relation interhumaine » qu'est le *contrat* – l'on sait combien la pensée politique *moderne* se nourrira de ce concept – où s'établit la prééminence de la *valeur d'échange* sur celle *d'usage* : comme l'explique le sociologue français, cette relation d'échange spécifique structurant l'économie de marché, d'une part, demande comme « condition absolue » cet « élément essentiellement *démocratique* » qu'est l'« *égalité* entre les partenaires » – ce qui implique des problèmes immédiatement pratiques exigeants, déjà au XIIe et au XIIIe siècle, certaines réformes juridiques plus *libérales*⁷⁹⁷ – ; et d'autre part, elle stimule des idéaux de « *tolérance* », de « *liberté* » et d'« *universalité* » des droits⁷⁹⁸ : d'autant plus une société se fonde sur l'économie de marché, d'autant plus elle tend à abolir les privilèges et les hiérarchies fondées sur des préjugés, des ordres établis *a priori*. Au fur et à mesure que l'art est englobé aux rapports de marché, il peut jouir de la même *libéralité* que tous les autres produits du travail humain.

Dans ce contexte, il est très important de souligner, d'ailleurs, que, comme l'observait Goldmann, toutes ces conditions et idéaux, toutes ces « catégories mentales » proprement *bourgeoises* – qui, toutes, innervent d'une manière plus ou moins lourde le système de l'art contemporain –, ont un même « fondement » – et, pourrait-on dire, un même résultat – : l'« individualisme »⁷⁹⁹. Ce qui implique, d'une manière plus ou moins imparfaite, l'autonomie de la conscience humaine par rapport à toute instance « supra-individuelle » et, donc, de toute détermination *a priori* des « jugements de valeur » : l'individu peut maintenant être considéré comme un « commencement absolu »⁸⁰⁰.

Or, Goldmann souligne les conséquences de ce fait dans le champ de la morale,

l'analyse de l'activité la plus importante de la bourgeoisie, qui seule permet de comprendre son évolution sociale et intellectuelle, à savoir *l'activité économique*, et en particulier, l'élément essentiel de celle-ci : *l'échange* » ; et plus bas : « Aussi, dès le XIIIe siècle, le développement de l'économie de marché entraînait une transformation progressive de la pensée occidentale. Or, c'est dans le développement de cette économie que réside, nous semble-t-il, le fondement sociologique des deux visions du monde qui, à côté des visions tragique, romantique et plus tard dialectique, domineront la pensée européenne : le *rationalisme* et l'*empirisme*, dont la synthèse aboutit à la *Philosophie des Lumières* » ; L. Goldmann, *op. cit.*, p. 753-754 et 758.

797 Goldmann rappelle notamment le *jus fori* et la « lutte longue et pénible » des villes pour l'acquisition de « leur franchise » ; *ibid.*, p. 758.

798 « [...] quelles que soient les différences sociales ou économiques qui séparent les partenaires, l'acte d'achat et de vente en fait abstraction » ; « [...] le comportement du contractant à l'égard de son partenaire est fixé selon une règle générale indépendante de la personne concrète dans laquelle il s'incarne » ; « En principe l'échangeur s'intéresse fort peu aux convictions religieuses ou morales de son partenaire [...] ; le développement des relations commerciales a toujours été contraire au fanatisme et aux guerres de religion » ; « L'échange n'est possible qu'entre des partenaires égaux et libres. Toute atteinte à la liberté de décision ou d'action supprime immédiatement sa possibilité. Un esclave ou un serf ne peut rien vendre sans l'approbation de son maître ou de son seigneur » ; *ibid.*, p. 756-758.

799 *Ibid.*, p. 755.

800 *Ibid.*, p. 754 sq.

mais dans celui de la production poético-esthétique les choses se passent d'une manière analogue : puisque l'*individualisme* « peut se concilier avec toutes les morales », de même, il est compatible avec *toutes* les théories et praxis esthétiques ; il les tolère et, même, les soutient et les exige *toutes* : « à partir de l'individualisme », continue Goldmann, « on ne peut [...] démontrer la *nécessité d'aucun système particulier de valeurs* »⁸⁰¹ ; ou, plus précisément, dès lors s'instaure un *système de valeurs* qui tend à assurer l'*individualisme* lui-même et, donc, une *sur-différenciation* des produits. Comme, dans le champ moral, où chaque individu devient libre de conduire sa vie privée sans contraintes – en-deçà des limites de la légalité –, dans celui de l'art, le système assure à tout mode de production et de réception sa place dans la totalité du jeu de l'offre et de la demande, *à condition que cela soit rentable*. Dès lors, en d'autres termes, peut se constituer ce *système de la sur-différenciation* dont nous avons essayé de souligner les traits principaux dans les chapitres précédents. Puisque, donc, la mentalité moderno-bourgeoise tend à la mise en valeur de la *différence* et de la *singularité*, ainsi que de l'autonomie de l'*individuel* et du *particulier*, même les systèmes *universalistes* s'efforceront toujours plus, après le Moyen Âge, de concevoir une *totalité* où l'*individuel* et le *particulier* ne soient plus effacés, mais préservés. Un effort dont le concept leibnizien de « monade » donne un exemple parmi les plus significatifs⁸⁰², et contre lequel se dressera le mouvement romantique.

En somme, dans la mesure où la valorisation de l'autonomie et de la spécificité de l'*individuel* et du *particulier* constitue la pierre de touche du nœud théorico-pratique moderno-bourgeois, une *critique* et une *opposition effectives* à ce nœud et aux rapports sociaux qui lui correspondent, ne pourront que très difficilement se fonder – comme le voudraient ce que nous avons appelé l'*esthétisme bourgeois* et les conceptions hégémoniques de l'art d'avant-garde – sur cette même valorisation-là et, donc, sur les critères du *changement*, de la *différence*, de l'*altérité*, du *dynamisme*, etc. Et ce n'est nullement un hasard si, d'une part, l'*esthétisme bourgeois* et l'*anti-conformisme relativiste* ne portent aucune attaque concrète au nœud socio-culturel contemporain – et, bien au contraire, y sont comme des poissons dans l'eau –, ni si, d'autre part, le Romantisme peut alors être

801 *Ibid.*, p. 762.

802 Il a été souligné le lien entre la « monade » et la conception de l'individu par les théories du libéralisme, ainsi que leurs prémisses dans les disputes sur le *principium individuationis* à la fin du Moyen Âge : cf. Theodor W. Adorno et Walter Dirks (dir.), *op. cit.* [nous avons consulté l'édition italienne : Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, Turin, Einaudi, 1966, p. 51-53].

considéré comme une attaque aux positions modernobourgeoises, mais dans la mesure où il fut proprement – et contrairement à ce que l'on dit le plus souvent – la tentative de rénover et rétablir une théorie gnoséologique où l'individuel et le particulier se retrouvent à nouveau complètement soumis et, même, supprimés par l'universel ; dans la mesure où il consiste dans la tentative de sauvegarder les valeurs de la transcendance et de la Tradition.

Or, nous avons vu que le processus de *formalisation* des entités engendré par la logique formelle est intimement interrelié avec une vision du monde *atomiste* et *individualiste* qui finit par contraindre la science à un *relativisme* et à un *scepticisme* radical. Cependant, nous avons considéré l'analyse de Harris de la « logique formelle » surtout car elle nous a mené à deux ordres de considérations sur le développement de l'art moderne. Cette analyse nous a montré que la conception de l'art et de l'art d'avant-garde propre au *formalisme* ou *esthétisme bourgeois* n'est que l'application, souvent inconsciente, des présupposés et des principes du *formalisme logique* au domaine poético-esthétique. Nous pouvons repérer cette dépendance entre ces deux *formalismes* dans leurs aspects généraux, tout d'abord : à partir de l'attention exclusive – ou presque – donnée aux aspects *formels* des œuvres d'art et la dévalorisation du *contenu*, jusqu'à l'affirmation d'une prétendue *autonomie* ou *indépendance* effective de chaque œuvre d'art et de l'art en général par rapport aux autres activités et produits socio-culturels. Considération de l'œuvre d'art en tant qu'entité *individuelle* sur laquelle s'appuie, donc, la valorisation de la *différenciation*, de l'*innovation* ou de l'*opposition* attribuées à ces œuvres-mêmes, ainsi que la reconnaissance qu'on accorde à la méthode *expérimentale*. D'ailleurs, il est évident que le *relativisme*, l'absence de critères *objectifs* de jugement et la générale *sur-différenciation* qui structurent la production culturelle et artistique contemporaine reposent également sur les prémisses métaphysiques de l'*autonomie de l'individuel*.

L'étude de Harris, en effet, n'explique pas seulement la série de connexions qui relie l'*individualisme*, l'*autonomisme*, le *formalisme* et l'*expérimentalisme* en une cohérence intime, mais aussi l'incapacité de l'esthétique aujourd'hui hégémonique à établir, en dehors du présupposé de l'autonomie de toute entité individuelle, des *critères objectifs* de *vérité* et de *valeur*, tels qui puissent se passer d'une vérification expérimentale : l'*esthétisme* contemporain – pour lequel l'art d'avant-garde serait constitué par des « pionniers » qui « défrichent » les « nouvelles formes esthétiques » s'opposant ainsi à un prétendu art

« officiel » – se trouve en effet dans la difficulté de justifier l'attribution de l'appellation « d'avant-garde » à une œuvre *avant* que son *effet d'innovation* sur le cours de l'histoire de l'art soit expérimenté ; raison pour laquelle nombreux théoriciens ont abouti à la conclusion qu'on ne peut définir l'art d'avant-garde qu'*a posteriori*⁸⁰³.

II.3.5. Le conflit entre plusieurs tendances idéologico-politiques face au problème fondamental de la Modernité

Pour Hegel, le problème fondamental de la philosophie devient donc celui du dépassement de la pensée formelle, d'une part, et de la pensée transcendantale, de l'autre. Il ne faut pas méconnaître, cependant, que la philosophie hégélienne elle-même reste enlisée dans certaines ambiguïtés de caractère mystico-théologique, où la sphère de l'« objectivité » demeure essentiellement *métaphysique, spirituelle* ou, pour le dire avec Harris, « mentale »⁸⁰⁴ ; qu'elle aussi recourt finalement aux concepts de Dieu et d'Absolu pour désigner l'être et la connaissance ultimes⁸⁰⁵ ; et aussi qu'elle admet, en dernière instance, l'identité du sujet et de l'objet en tant que « transcendants[ux] », dans une figure qui serait l'« auto-conscience du tout en tant qu'idéal »⁸⁰⁶.

Autrement dit, pour une compréhension historiquement valable des dynamiques socio-culturelles de l'Âge Moderne – et donc aussi de l'art moderne et d'avant-garde, comme nous allons le voir –, il ne faut pas oublier que la position hégélienne subit, à son tour, une critique qui, à travers Heine, Strauss, les *Hallische Jahrbücher*, la gauche hégélienne et

803 C'est un trait de l'historiographie hégémonique qu'avaient déjà remarqué des auteurs comme H.-M. Enzensberger, *op. cit.*, p. 358-359 ou N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 60-61. Nous pouvons retrouver ce « problème des "précurseurs" » encore opératif dans la *Théorie* de Bürger : « Les explications historiques ayant toujours la forme de récits, les précurseurs ne peuvent être identifiés qu'après-coup. Ce n'est qu'après que certaines techniques (pas toutes) utilisées par Rimbaud ont eu cours qu'il put être identifié comme un précurseur de l'avant-garde. En d'autres termes, ce n'est qu'à travers l'avant-garde que Rimbaud a pris la signification qu'on lui attribue justement aujourd'hui » ; P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 98n ; cf. aussi *ibid.*, p. 121.

804 « Il s'ensuit que si, par "objectif", nous devons comprendre ce qui est le plus complet et le plus concret, la réalité la plus pleinement cohérente et auto-conservée, nous devons nous attendre à la trouver bien mieux exprimée dans les formes les plus complexes et les plus développées de l'échelle que dans ses formes élémentaires, et purement physiques. Or ce qui est le plus développé est ce qui est mental, ce qui comporte des intentions et est finalisé de part en part, ce qui est activement téléologique, ce qui est conscient et intellectuel, bref les formes *personnelles* » ; E. E. Harris, *op. cit.*, p. 210.

805 Harris lui-même arrive à concevoir la « compréhension philosophique » en tant que « réalisation complète du tout conceptuel » qui « point[erait] vers une consommation transcendante symbolisée dans la religion » ; *ibid.*, p. 215.

806 Cf. *ibid.*, p. 215 sq.

Feuerbach, débouche dans la pensée de Marx et Engels⁸⁰⁷ ; comme si Hegel n'avait pas su – et peut-être pu – aller plus loin pour mener à bout une théorie dialectique de la réalité, en restant encore lié à certains présupposés hérités de la théologie, notamment. Comme le synthétise Engels dans son essai sur *Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, la pensée marxiste reconnaît dans la dialectique hégélienne la formulation la plus précise de la « méthode » des processus réels, malgré elle demeure détournée en sens idéaliste et soit niée, en dernière instance, par la solution mystique de l'« Idée absolue » qui en clôt le « système »⁸⁰⁸. Selon ce point de vue, le matérialisme dialectique seulement porterait à son accomplissement le processus d'« émergence de la dialectique », laquelle n'est plus seulement une méthode gnoséologique conduisant à la vérité comme dans l'Antiquité – chez Socrate ou Platon, par exemple –, mais aussi une science des dynamiques et des relations *réelles*, autant de la vie psychique et de la pensée, que de l'histoire naturelle et sociale. Par ce développement de la *dialectique*, le matérialisme dialectique dépassait ainsi, d'une part, les simplifications de l'empirisme et du matérialisme mécaniste – qu'il peut même définir « métaphysique »⁸⁰⁹ –, et, d'autre part, les ambiguïtés et, finalement, les mystifications dans lesquelles la solution *synthétique* du transcendantalisme idéaliste – fût-il *subjectif* ou *objectif* – restait encore enlisée.

Il faut prendre en considération ce développement ultérieur de la pensée dialectique non pour affirmer sa supériorité ou plus haute validité, mais parce qu'il a été l'une des sources les plus importantes ayant animé la théorie et la praxis d'un art politiquement actif et *oppositional*, et dont les artistes contestataires se sont explicitement réclamés, notamment après la Révolution d'Octobre. Aussi parce que certains intellectuels et artistes d'orientation marxiste ont pu élaborer une proposition poético-esthétique – un réalisme correspondant du matérialisme dialectique, dont Lukács a été le théoricien le plus important – en conflit explicite avec les solutions de ladite « révolte » romantico-transcendantaliste. En somme, pour une compréhension des dynamiques socio-culturelles du Bas Âge Moderne, on ne peut pas méconnaître l'émergence du matérialisme dialectique.

En ce sens, *La destruction de la raison* de Lukács donne, sur la question des

807 G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., p. 140.

808 F. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* [1886], trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1979, p. 15 sq. Et Lukács observe : « [...] mais dans l'idéalisme objectif de Schelling et Hegel, toute la théorie de la connaissance est dès l'abord obscurcie par le mythe de l'Identité du sujet et de l'objet » ; G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., p. 121.

809 Cf., par exemple, F. Engels, *op. cit.*, notamment l'« Introduction », p. 47 sq.

rappports entre pensée formelle, transcendantale et dialectique, une perspective, certes, fort biaisée, mais plus compréhensive que celle de Harris : notamment en ceci qu'elle reconnaît le Bas Âge Moderne, non comme un bloc historique homogène où la nouvelle vision du monde dialectique aurait définitivement supplanté celle mécaniste, mais comme le développement de conflits idéologico-politiques – et, donc aussi, poético-esthétiques – concernant au moins quatre tendances principales : celle de l'empirisme et formalisme logique – se développant encore dans le Positivisme, le Pragmatisme, l'Utilitarisme, etc. –, à savoir la tendance qui incarne la forme hégémonique et plus proprement moderne de rationalité ; une tendance contre laquelle auraient opéré : un vétéro-transcendantalisme traditionaliste légitimiste, souvent lié aux dogmes des religions positives ; un nouveau transcendantalisme dynamique, anti-conformiste et, même, révolutionnaire ; et, enfin, le matérialisme dialectique. Sans par cela méconnaître que, entre ces tendances fondamentales, ont existé des positions intermédiaires et transitoires.

Nous devons donc reconnaître qu'au tournant majeur de l'Âge Moderne, vers la fin du XVIIIe siècle, *plusieurs tendances* idéologiques – et, donc, *politiques* – émergent et coexistent en proposant des solutions différentes pour répondre à la profonde crise sociale et spirituelle que l'Occident est en train de vivre : d'une part, en effet, l'autorité et les institutions féodales, monarchiques et ecclésiastiques, tout comme leurs justifications idéologiques – et, donc, l'autorité des maîtres, des règles et des modèles –, se trouvaient dans un état de décomposition profonde ; d'autre part, toutefois, le rationalisme critique, l'empirisme, la logique formelle, qui avaient critiqué avec succès les fondements de l'ancienne vision du monde – le vétéro-transcendantalisme –, semblaient devoir inévitablement déboucher dans un relativisme et un scepticisme sans issues – par leur négation d'une connaissance et d'une réalité *absolues* –, et dans un matérialisme *mécaniste* niant toute liberté spirituelle – autant des sujets connaissants que des forces supra-individuelles – et toute union *interne, essentielle*, entre les différentes entités. En plus, les craintes sur le vide spirituel – dont l'athéisme et le matérialisme radicaux étaient accusés – que la Modernité semblait avoir engendré, paraissaient confirmées par cette Terreur dans laquelle avait débouché la Révolution Française et, puis, par l'autoritarisme de l'Empire napoléonien. L'interprétation de cette évolution comme un échec correspondant aux insuffisances du rationalisme critico-inductif donna un nouvel élan à la réaction anti-

révolutionnaire, légitimiste et catholique – c'est le Romantisme des Chateaubriand, De Maistre, Lamennais, De Bonald, en France, et des Savigny, Görres, Müller, Haller, Baader en Allemagne – qui, essayant de réactiver les anciennes autorités socio-culturelles – celles de la Tradition –, dirigea l'opposition jusqu'à la Restauration ; certes, mais la crise conjointe de la vision du monde *traditionaliste* fondée sur l'autorité et la croyance, d'une part, et de la vision du monde *moderniste* fondée sur la recherche expérimentale et la critique – une crise due à l'insatisfaction pour leurs réponses aux lourds problèmes historiques –, poussa à l'élaboration d'une troisième voie qui, cherchant une solution pour garantir cette *unité* qui s'était perdue lors du processus d'affirmation des valeurs *modernes*, se détacha de plus en plus des anciens dogmes et institutions.

Cette troisième voie fut cette philosophie du Moi transcendantal qui s'opposait explicitement au rationalisme et au matérialisme critico-mécanistes, mais qui dut aussi se détacher de plus en plus de l'autorité d'une Église et d'une noblesse d'épée discréditées et en voie de décomposition : les temps n'étaient plus propices à une théorie *conservatrice* : après la Révolution Française, pour les forces réactionnaires, il ne s'agissait plus de *maintenir* l'ordre traditionnel, mais de le *rétablir*. À vrai dire, des mouvements critiques transcendantalistes étaient déjà surgis au long du Haut Âge Moderne – que l'on pense au Jansénisme –, au fur et à mesure que dans la morale et les institutions s'affirmaient, inexorablement, les valeurs *modernes*. Mais la Révolution Française – et son retentissement dans l'Europe entière – fut cet événement capital qui obligea la pensée tradition-transcendantaliste à une véritable et profonde auto-révision ; et le Romantisme de Iéna fut le laboratoire principal de cette révision qui ouvra la troisième voie fondamentale de la pensée moderne – laquelle se substituera progressivement au vétéro-transcendantalisme catholique dans l'opposition à l'empirisme moderne. Tout en reconnaissant, encore, le caractère éternel – et, donc, immobile – de la réalité et vérité métaphysiques – l'Être, l'Un, Dieu, l'Esprit, etc. –, le nouveau transcendantalisme se trouve obligé de mettre l'accent sur la puissance *créatrice, séminale*, de cette entité métaphysique qui s'autoréalise et s'autorévèle en *produisant* et, à la fois, en *s'extériorisant* dans le monde historico-matériel.

Dans ce cadre de pensée, non seulement se réaffirme toute une terminologie propre aux transcendantalismes et hylozoïsmes anciens et primitifs, mais aussi tout un système de rapports entre certaines Formes ou Idées fondamentales : ainsi, à côté des déclinantes

notions du Père et de la Mère, gâchées, si l'on peut dire, par des siècles de rhétorique chrétienne et, peut-être aussi, trop connotées par la vie concrète, connaissent une fortune renouvelée ou nouvelle les couples Soleil-Terre, Lumière-Ténèbres, Esprit-Matière, Principe Créateur ou Masculin ou Actif et Principe Féminin ou Passif, Sujet-Objet, Identique-Autre, Moi-Nature ou Moi-Tu ou Ego-Es – avec l'inévitable rabaissement du second terme, pourtant *nécessaire*, de chaque couple. Un système de rapports fondamentaux qui redonne un nouveau souffle à la conception qui fait de l'Amour ou Eros – ou encore de la Volonté – un des moteurs essentiels de la Vie – qui se réaliserait par la *conception* du terme matériel ou « féminin » par le terme spirituel ou « masculin » –, et qui porte aussi à une véritable vénération, sinon exaltation, des qualités de l'*activité*, du *dynamisme*, de la *formation* – et de la *transformation* –, de la *création* – de la *poésie* – et, même, de la *force*, de la *possession* – voire de la *prise de possession* –, dans la mesure où ces qualités, mises à l'œuvre par une soi-disant élite de nouveaux sacerdotes-médiateurs, dont l'artiste sera souvent la figure privilégié, seraient la condition de la révélation – ou, mieux, auto-révélation – perpétuelle de l'entité spirituelle dans le monde historico-matériel. Il n'y a, donc, rien de paradoxal si cette idéologie foncièrement transcendantaliste qui reconnaît fermement l'*origine* – et nous trouvons, ici, un autre concept-clef du nouveau transcendantalisme et des Poétiques et Esthétiques romantiques et néo-romantiques – de toute chose en un Principe Absolu, éternel et autonome, se traduise dans la valorisation d'un *activisme*, même extrême, qui, comme l'avait observé justement Poggioli, caractérise la plupart des avant-gardes occidentales.

Dans la mesure où cette troisième voie générale de la pensée moderne peut concevoir l'esprit comme une puissance et une force créatrice sans limites, elle peut donc chanter la légitimité et le triomphe d'une autonomie et d'une liberté absolues – car prétendument inconditionnées, indéterminées, originelles – de l'action créative de quelques individus « supérieurs ». Un acte créatif qui est conçu comme un geste spirituel, tout d'abord, mais qui, devant se traduire nécessairement dans la pratique, se configure comme proprement poético-esthétique. La théorie de l'art liée à cette position philosophique peut, donc, selon une parfaite cohérence, soutenir les valeurs du dynamisme, du mouvement, de la non-répétition et de l'innovation, de la transformation et, même, de la révolution.

Cependant, il ne faut pas oublier que cette troisième voie sera elle-même objet de critique de la part d'une pensée qui – aboutira au marxisme en partant à la fois de Hegel et

dudit « matérialisme métaphysique » – se présente comme authentiquement dialectique et débarrassée de tout résidu mystico-mythologique. Si, à la génération de jeunes philosophes qui assistent aux événements de la Révolution Française et ses suites, se présente le *problème fondamental* de penser l'unité et de penser à comment la réaliser, ils n'y arrivent que par des solutions qui finissent par *sacrifier* la liberté de la sphère historico-phénoménale à la nécessité de celle métaphysique ; et, donc, par le sacrifice de la *liberté* des hommes spirituellement inférieurs aux *nécessités* de ceux supérieurs. Par ces solutions, même si en des mesures très différentes, la génération de Hegel n'arrive pas à penser le dépassement de la raison formelle et l'unité réconciliée sans revenir à la présupposition ou à l'imposition des rapports fondés sur la *mystique* et l'*autorité*. La philosophie se montra incapable de délégitimer le nouvel ordre, tel que la liberté toute relative des intérêts individuels était en train de l'établir. En parfaite correspondance avec les conflits historico-sociaux, la philosophie ne pouvait, elle aussi, que se différencier en tendances idéologiques conflictuelles, en des prises de position face à l'évolution d'affirmation de la Modernité. Et, de même, il devait en être pour la production poético-esthétique.

II.3.6. Critique de la théorie de Habermas des « trois perspectives post-hégéliennes »

En effet, Habermas reconnaît « trois perspectives post-hégéliennes » qui auraient cherché à résoudre les blessures que cette philosophie qui avait voulu traduire la Raison dans l'Histoire laissait encore ouvertes. Bien que sur certains détails notre position n'est pas en accord totale avec la reconstruction de Habermas – comme nous allons le voir –, son étude corrobore notre hypothèse fondamentale sur la nécessité de distinguer plusieurs tendances idéologico-politiques d'*opposition* à la Modernité ; hypothèse sur laquelle se fonde la thèse fondamentale de notre recherche, à savoir, de l'existence de plusieurs arts d'avant-garde intimement liés aux tendances idéologico-politiques.

Cependant, selon nous, les trois « perspectives » définies par Habermas ne sont que le prolongement de tendances qui s'étaient développées tout au long de l'Âge Moderne, et

qui trouvèrent dans les événements historiques qui éclatèrent dans la Révolution Française – et non dans la philosophie hégélienne – le tournant décisif à partir duquel elles assumèrent des nouvelles spécifications, celles propres du Bas Âge Moderne. En ce sens, pour nous, bien que, sans doute, elle ait joué un rôle majeur dans ces spécifications-là, la philosophie hégélienne elle-même participe de ces trois tendances générales, plutôt qu'elle ne les prépare.

Les « perspectives » reconnues par Habermas confluent, en effet, en ces tendances générales qui se sont clairement dégagées de la crise de tout le système socio-culturel aristocratique de la Tradition – classique et chrétienne, à la fois – ; crise par rapport à laquelle elles tentèrent d'indiquer des voies de sortie alternatives au rationalisme *formel* des Lumières et dont la divergence s'est déployée à partir de la reconnaissance des valeurs individuelles et historico-matérielles. Ainsi, selon Habermas, nous aurions une perspective qui se dégaga de ladite « gauche hégélienne » aboutissant aux positions de Marx et Engels, lesquels renversèrent la dialectique idéaliste pour en reconnaître le fondement dans la praxis et, donc, élaborèrent la seule véritable – de leur point de vue – compréhension dialectique de la réalité ; une compréhension que, observe Habermas, Hegel aurait trahi par cette doctrine de l'Esprit Absolu qui l'avait amené à la solution d'un État fort où la liberté individuelle semblait devoir s'estomper face à l'universalité des lois ; une compréhension matérialiste de la dialectique qui, en revanche, poussa les deux fondateurs du matérialisme dialectique à reconnaître, dans l'affirmation de la Modernité, les conditions historiques de la possibilité d'un pas révolutionnaire ultérieur dans le sens d'une rationalisation des rapports entre les hommes et entre ceux-ci et la réalité⁸¹⁰.

Foncièrement opposée à celle-ci aurait été la « perspective » qui, jaillissant, selon Habermas, de ladite « droite hégélienne » – Rosenkranz, notamment –, se serait développée dans les doctrines de l'État autoritaire – d'un Carl Schmitt, par exemple – qui prépareront le terrain aux fascismes et qui, plus tard, seront maintenues en vie par les néo-conservateurs de la seconde moitié du XXe siècle⁸¹¹. Il s'agit, selon nous, de cette tendance vétéro-réactionnaire, héritière d'un ancien mode *conservateur*, qui s'appuyait sur des positions pré-existantes à ladite « droite hégélienne » : celles des idéologues anti-révolutionnaires et

810 Cf. J. Habermas, *op. cit.*, p. 66 sq.

811 Cf. *ibid.*, p. 84 sq.

réactionnaires de cet Historicisme romantique – remontant, selon Lukács⁸¹², à Burke, dont Novalis pouvait dire qu'il avait « écrit un livre révolutionnaire qui est contre la Révolution »⁸¹³ – qui avait tenté de légitimer la Restauration par une revalorisation – anti-dialectique – des anciens rapports hiérarchiques et des traditions, de la religion chrétienne et, en général, du *poids de l'histoire* ; ainsi que, selon nous, cette tendance *conservatrice* ne constitue que la force la moins caractéristique parmi celles qui soutiendront les fascismes, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà anticipé, cette « nouvelle droite autoritaire en politique et "révolutionnaire" sur le plan social » avec laquelle, certes, certains des vétéro-réactionnaires s'allièrent ou sympathisèrent dans l'objectif commun de freiner l'avancée de la Modernité et de combattre le danger communiste. Cette tendance *conservatrice*, en effet, apparaîtra de plus en plus anachronique au fur et à mesure que le nœud socio-culturel moderno-bourgeois s'affirme – exemplaire le cas de l'Église –, et se trouvera contrainte de reculer vers des positions de plus en plus compromissaires jusqu'à laisser la place de premier plan ou se laisser absorber par cette nouvelle force réactionnaire – *activiste, volontariste* – qui mieux répondra aux exigences des prétendues élites du Bas Âge Moderne.

En ce sens, Carl Schmitt est beaucoup plus proche de la troisième « perspective post-hégélienne »⁸¹⁴ indiquée par Habermas, à savoir, celle fondée par Nietzsche. Il est intéressant de remarquer que Habermas reconnaisse en Nietzsche, ce que Lukács a pu voir aussi en Schmitt⁸¹⁵, à savoir, la tentative de se débarrasser du *poids* de cette réaction historiciste restée enchaînée à des valeurs devenues « paralysant[es] »⁸¹⁶ : si le problème reste encore, pour Nietzsche, celui de retrouver *l'unité perdue* et la « régénération morale et sociale » de l'Occident, celles-ci ne peuvent pas être attendues de la restauration de la vieille *religion*, mais de la création de *nouveaux mythes*. Autrement dit, Nietzsche revient, comme Habermas lui-même doit l'admettre, à une solution d'empreinte romantique, mais pour la soumettre à une *radicalisation* ou, mieux encore, à un *dépassement dialectique* : l'art et l'esthétique deviennent à nouveau les lieux de cette expérience *dionysiaque* – dieu de

812 Cf. G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., p. 110.

813 Novalis, *Pollens* [1798], trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, § 104, p. 375.

814 Habermas lui-même doit préciser que « si, dans cette tradition [celle des théoriciens justifiant l'« État total » dont Schmitt aurait fait partie], le concept d'État substantiel a pu se transformer en celui d'État purement et simplement autoritaire, cela tient au fait que, entre temps, la hiérarchie à laquelle les hégéliens de droite continuaient de se référer (esprit subjectif, esprit objectif et esprit absolu) avait été fondamentalement anéantie » ; J. Habermas, *op. cit.*, p. 87.

815 Cf. G. Lukács, *La destruction de la raison*, vol. II, trad. S. George, A. Gisselbrecht, E. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 1959, p. 223 sq.

816 Cf. J. Habermas, *op. cit.*, p. 104 sq.

l'ivresse qui avait déjà été convoqué par les romantiques – où s'accomplit la *purification de l'esprit de toute pré-détermination empirique* ; l'expérience poético-esthétique devient à nouveau le lieu où se perfectionne la *mort* du Moi empirique, la suppression de la vie *existentielle* de l'homme : le « sujet se *perd* » « jusqu'à l'oubli total de soi » – comme le dit Habermas –, ramène la réalité à un *chaos originel*, à un état d'« indifférenciation » radicale où le Moi transcendantal – le Sur- ou Ur-Moi – peut s'ériger en maître absolu et, en attribuant aux choses sa valeur, trouve, non seulement le plein exercice des *énergies vitales*⁸¹⁷, mais, par là précisément – car chacun y rend effective la valeur de sa « volonté de puissance » –, l'établissement d'une nouvelle hiérarchie, d'un nouvel ordre, qui, toutefois, devra *rétablir* celui des valeurs d'une *aristocratie de l'esprit* :

En effet, chez Nietzsche, la critique de l'idéologie, devenue totale, se change en ce qu'il appelle la « critique généalogique ». Le sens critique de la négation ayant été suspendu et la procédure négatrice ayant été invalidée, Nietzsche recourt à la dimension du mythe de l'origine qui permet de faire une distinction dont dépendent *toutes les autres* dimensions, celle selon laquelle ce qui est *plus ancien* est *antérieur* aux autres éléments de la chaîne des générations et donc plus proche de l'origine. Ce qui est *plus originel* est considéré comme plus vulnérable, plus distingué, plus innocent, plus pur, bref, comme meilleur. L'*origine* et la *provenance* fonctionnent comme des critères hiérarchiques, à la fois au sens social et au sens logique.⁸¹⁸

Ainsi, la « transvaluation » ou « renversement » de « toutes les valeurs » prêchés par Nietzsche se révèlent être rien d'autre que la tentative de réaffirmer le critère de *l'autorité de la Tradition*, c'est-à-dire, de ce ou celui qui est encore dépositaire, *porte en soi* et *transmet l'ancien*, contre les *décadentes* valeurs *modernes*. Ainsi, de cette troisième voie d'opposition à la Modernité, l'on peut tirer l'exigence d'une « révolution » qui n'est qu'une opposition *rebelle* – paradoxale seulement pour ceux qui s'arrêtent aux relations *logiques* et oublient celles *historiques* – dont l'objectif est de rétablir les *hiérarchies* propre du *traditionalisme*.

Avec Nietzsche, nous sommes à ce point du développement historique où la réaction aristocratique ne peut plus s'appuyer sur quelque chose d'*historiquement concret* – alors que les romantiques pouvaient encore songer aux résidus des anciennes institutions féodales – : il ne lui reste qu'à trouver la source de la *distinction hiérarchique* entre les hommes en un mythique *point originel* que seulement l'expérience *purement esthétique*, prétendument vidée de toute valeur historico-empirique, semble permettre. C'est ici, dans ce

817 Cf. *ibid.*, p. 108 sq.

818 *Ibid.*, p. 151.

geste tardo-aristocratique, que la théorie de l'*art pour l'art*, de l'*autonomie* de l'art, trouve son pendant philosophique. Ce n'est pas un hasard si aussi Habermas connecte explicitement l'esthétique nietzschéenne avec l'« *art pour l'art* » et les « symbolistes »⁸¹⁹. Et, comme nous le verrons, encore chez les futuristes ou Ortega y Gasset, l'œuvre d'art est conçue comme le *medium* qui sert précisément le geste aristocratique d'une *distinction qualitative* entre les hommes : d'une part, les « quelques uns » – parmi lesquels Tzara aussi se rangera – qui réussissent à en tirer une expérience réellement créatrice et, donc, libératrice ; et d'autre part tous ceux qui, n'y arrivant pas, devaient en *subir* un effet de *rabaissement*.

Habermas aussi, en somme, livre une théorie critique de cette lignée qui – selon une reconstruction qui coïncide avec et prolonge celle lukácsienne de l'« irrationalisme » – du Romantisme se développe à travers Nietzsche, Heidegger, mais aussi Bataille, jusqu'à Derrida et Foucault⁸²⁰ ; cette lignée pour laquelle la critique de la Modernité et, donc, de la *raison* se traduit en des appels à un *autre de la Raison* qui, si ne risquent pas toujours de *renouer* avec des rapports *mystico-autoritaires*, ne semblent pas offrir une alternative concrète à l'objet critiqué. Finalement, Habermas dénonce ces appels aux mystérieuses – et, en fin de compte, douteuses – libertés inconditionnées qui trouvèrent souvent leur terrain privilégié dans la conceptualisation des *expériences-limite* de la création artistique se traduisant dans les *chocs* de ce qu'on appellera « modernité esthétique » et/ou « art d'avant-garde », et qui trouveront l'accueil le plus favorable dans une caste d'intellectuels *rebelles* et *anti-conformistes*, dernier réceptacle d'une aristocratie de l'esprit :

On n'a cessé, depuis le romantisme de Iéna, de faire appel à des expériences limites, tant mystiques qu'esthétiques, pour offrir au sujet de se surpasser dans l'exaltation. Le mystique s'est brûlé les yeux à la lumière de l'Absolu et les a clos ; quant à l'esthète enthousiaste, il s'est dessaisi de lui-même dans l'étourdissement et le vertige du choc. D'un côté comme de l'autre, la source de l'émotion se dérobe à toute détermination. En l'absence de détermination ne reste visible que la silhouette du paradigme contesté – le contour de ce qui a été déconstruit. Dans cette constellation qui va de Nietzsche à Heidegger et à Foucault se développe une disposition d'éveil sans objet, dans le sillage de laquelle se forment des sous-cultures qui, par des actions culturelles sans objet de culte, tout à la fois apaisent et tiennent en éveil une tension exaltée vis-à-vis de vérités futures qui restent indéterminées. Jouer avec l'extase d'inspiration religieuse et esthétique, c'est là un jeu assez grotesque qui recrutera de préférence son public dans le cercle des intellectuels, car ce sont encore les mieux disposés à accomplir, sur l'autel de leurs besoins d'orientation, le sacrifice de l'intelligence (*sacrificium intellectus*).⁸²¹

819 *Ibid.*, p. 114.

820 Habermas s'en prend aussi à *La dialectique de la Raison* d'Horkheimer et Adorno, bien que, à ses yeux, leurs cas reste, si l'on peut dire, *à part* ; cf. *ibid.*, p. 128 sq.

821 *Ibid.*, p. 366.

Habermas devait, enfin, suggérer que non seulement la critique « *néo-conservatrice* », mais aussi le courant post-moderniste de l'« anarchisme esthétisant », « prétendant congédier la modernité », « se révolt[aient] », en réalité et « une fois de plus », « contre la modernité » ; et, en somme, que l'un comme l'autre « se content[aient] de draper en post-Lumières leur complicité avec une vénérable tradition de la réaction contre les Lumières »⁸²². Cependant, il faut préciser que, selon Habermas, la *troisième* perspective post-hégélienne n'aurait pas été la seule à échouer : autant l'historicisme vétéro-traditionaliste que la philosophie de la praxis n'aurait réussi non plus à fournir une solution au *problème fondamental de la Modernité*. Raison pour laquelle, au lieu de s'efforcer de développer l'une d'entre elles, il croit trouver dans la première philosophie hégélienne elle-même l'ouverture sur une quatrième perspective, finalement abandonnée par Hegel et ses postérieurs, qui, selon lui, répondrait mieux aux exigences de la Modernité.

En somme, la reconstruction habermasienne du « discours philosophique de la modernité » nous n'était pas utile seulement parce qu'elle reconnaît au Bas Âge Moderne un développement processuel de tendances idéologiques conflictuelles, plutôt qu'un bloc homogène qui aurait abstraitement supplanté celui précédent ; pour nous, elle était intéressante aussi parce que la critique des tentatives « post-hégéliennes » de résoudre le *problème fondamental de la Modernité* a mené Habermas à en chercher la solution dans une théorie de la *communication*. Comme nous l'avons vu, en effet, c'est là, dans l'émergence de l'œuvre d'art en tant que *medium de communication* – dans la mesure où elle présuppose et instaure certains rapports – que repose son instrumentalisation idéologico-politique et se focalise, donc, la question de l'art d'avant-garde.

Ce serait dans une « théorie de l'agir communicationnel », en effet, que, selon Habermas, le « discours philosophique de la modernité » trouverait sa solution⁸²³. Les limites et les échecs de la philosophie hégélienne et des « trois perspectives » qui la suivirent auraient découlé de leur point de départ-même, du cadre ou « paradigme » philosophique à l'intérieur duquel elles auraient travaillé – ne fût-ce que par leur tentative de le nier – : celui d'une « philosophie de la conscience » « qu'imposèrent Descartes puis Kant »⁸²⁴. Selon Habermas, il s'agirait, en d'autres termes, de sortir du « paradigme »

822 *Ibid.*, p. 4-5.

823 Nous pouvons considérer *Le discours philosophique de la modernité* (1988) comme le pendant, le socle critico-historiographique, de la *Théorie de l'agir communicationnel* (1981).

824 J. Habermas, *op. cit.*, p. 367.

gnoséologique à l'intérieur duquel s'était mue aussi la critique anti-moderniste, et de trouver un « autre modèle de médiation entre l'universel et l'individuel ».

Car, observe le philosophe allemand, par rapport à la structure de la société modernobourgeoise, le « paradigme » *gnoséologique* serait devenu « obsolète » : en fait, l'« auto-organisation démocratique de la société » reposerait sur un processus de « socialis[ation] à travers la communication » ; elle demanderait, donc, de « remplacer le paradigme de la connaissance des objets par celui de l'entente entre sujets capables de parler et d'agir »⁸²⁵ ou, en d'autres termes, de substituer au problème du rapport sujet-objet, celui du rapport sujet-sujet – ou sujets-sujets –, et, en somme, de penser des rapports d'« intercompréhension » ou une « raison communicationnelle » « obéissant à des nécessités de coopération » :

*L'intersubjectivité supra-individuelle qui, dans une communauté communicationnelle obéissant à des nécessités de coopération, préside à la formation non contrainte de la volonté offre un autre modèle de médiation entre l'universel et l'individuel : dans l'universalité d'un consensus obtenu sans contrainte et entre des individus libres et égaux, ceux-ci continuent de disposer d'une instance d'appel à laquelle ils peuvent encore recourir lorsqu'il désapprouvent les formes particulières concrétisant institutionnellement la volonté commune. Nous avons vu qu'il était encore permis, à partir des écrits de jeunesse [de Hegel], de penser la totalité morale comme une raison communicationnelle se matérialisant dans des contextes inter-subjectifs. Dans une telle perspective, une auto-organisation démocratique de la société aurait pu prévaloir sur l'appareil d'État. La logique d'un sujet se comprenant lui-même impose, en revanche, l'institutionnalisme d'un État fort.*⁸²⁶

Et, cependant, par là, nous ne sortons pas encore du cadre philosophique qui jaillit de la Révolution Française. En fait, le Romantisme – et le cas de Novalis est exemplaire – avait déjà porté la question de la *communication* au centre de la solution des désunions modernes et *Le plus ancien programme*, auquel Habermas fait notamment référence parmi les écrits de jeunesse de Hegel, était largement influencé par les théories romantiques sur l'art ; l'éducation esthétique de Schiller, de même, s'installait à l'intérieur du « paradigme » communicationnel. Il est encore plus saisissant que, selon Novalis, comme nous l'avons déjà rappelé, l'opération ordonnatrice du Moi-Dieu est censée réaliser une « union » ou « société » telles une « alliance librement consentie entre des êtres autonomes et indépendants »⁸²⁷. Le problème étant que, en dernière analyse, cette prétendue alliance harmonieuse établie par la communication poético-esthétique masque l'acte de violence par

825 *Ibid.*, p. 350.

826 *Ibid.*, p. 49.

827 Cf. *supra*.

lequel le sujet qui a atteint le niveau de l'universalité propose sa volonté de manière que – mettant en déroute leur esprit critique – les sujets individuels l'accueillent *croyant* qu'elle soit dans leur intérêt et celui de la communauté ; chez Novalis, par la « médiation » de l'« intercompréhension », les sujets pouvaient déjà se retrouver à accepter *librement* leur assujettissement ; ils le *voulaient*. En somme, que, comme le prétend Habermas, s'établissent des rapports *rationnels* « dès l'instant où nous concevons [...] le savoir comme médiatisé par la communication »⁸²⁸, cela ne va pas de soi.

On aurait du mal à voir comment, en effet, dans une société où les « individus » ne sont nullement « libres et égaux » ; où les prétendues « nécessités de coopération » et les rapports d'« intercompréhension » entre les sujets sont encore délibérément fondés sur l'exploitation des hommes et de la nature, et où les moyens de communication restent dans les mains de ceux qui contrôlent aussi les moyens de productions – à savoir, ceux qui exploitent les autres hommes et la nature – ; on voit mal, disions-nous, comment dans cet état de choses pourrait s'instaurer une « raison communicationnelle » où les parties n'auraient qu'à trouver ensemble et par un accord commun les solutions aux problèmes pratico-politiques. Car l'on voit bien, en revanche, comment l'actuelle « auto-organisation démocratique » par l'« intercompréhension » se traduit en une large *manipulation* des volontés et désirs des ceux qui ne possèdent pas les moyens de communication et production. Cela ne pourrait être évité que si les intérêts ou finalités étaient les mêmes pour chaque individu. En somme, on pourrait avancer le doute que la garantie d'une « religion rationnelle » par la « raison communicationnelle », telles que les conçoit Habermas, présuppose des rapports *matériels* d'égalité et d'intérêt commun *déjà* établis.

Mais, le point est que Habermas exige explicitement, à la différence de Novalis, que tout sujet puisse recourir à une « instance d'appel » lorsqu'il « désapprouve » les « formes particulières concrétisant institutionnellement la volonté commune », c'est-à-dire – si nous ne nous trompons pas –, les *lois* : mais, encore, l'on verrait mal comment, même dans une société de rapports libres et égaux, un sujet puisse s'opposer à la « volonté commune » ; celle-ci sera ponctuellement légitimée par l'argument, autant méprisé par les aristocrates anti-matérialistes, du poids du nombre, de l'écrasante majorité des sujets – éventuellement manipulés – ayant émis leur accord auxdites *lois*. À la limite, la désapprobation pourra se

828 *Ibid.*, p. 372.

traduire en une *critique* qui, cependant, devra faire face à tout un appareil communicatif – celui institutionnel – démesurément plus puissant et étendu.

Avec la crise de la métaphysique et le discrédit – sinon le mépris – dans lequel sont tombés les discours philosophiques des vérités ultimes, Habermas semble pouvoir évacuer les questions gnoséologiques et ontologiques du problème de la réconciliation des parties scindées par la Modernité. Mais, tout rapport entre sujets *implique* un rapport sujet-objet, une forme de connaissance, une hiérarchie de valeurs, c'est-à-dire, une théorie de la réalité. Tout comme la théorie onto-gnoséologique romantique – où la sphère transcendantale et les poètes-prêtres sont crus supérieurs à la sphère empirique et aux « philistins » – impliquait une forme de communication spécifique – où les seconds devaient se conformer aux premiers –, de même, un agir communicationnel répondant à des rapports *rationnels* où tous sont égaux et libres, implique qu'il n'y ait pas de disparité, que tous aient accès au niveau le plus élevé possible de connaissance.

Si Habermas croit avoir abandonné le « paradigme » onto-gnoséologique, en réalité, qu'il le veuille ou pas, il le *présuppose* : si, comme lui-même l'observait, sous ledit « post-modernisme » se masquait rien d'autre qu'une suite de la critique anti-moderniste, lui, en revanche, ne cherche qu'à exaucer, par la théorisation d'une *rationalisation* et, donc, selon son propre aveu, *modernisation* des rapports socio-humains, l'exigence *moderniste* d'instaurer une « religion rationnelle ». C'est pourquoi, selon nous, il reste beaucoup plus proche du sillon marxiste qu'il ne l'admette – et ce n'est pas un hasard qu'il prenne nettement ses distances de la perspective « nietzschéenne », tout comme, bien sûr, de celle vétéro-traditionaliste.

Certes, Habermas n'entend nullement légitimer la « raison centrée sur le sujet », ni le « "logocentrisme" » et cette « pensée ordonnatrice » qui en dépendent. Toutefois, en « diagnostiqu[ant] » que les échecs de la raison formelle dérivent d'un « trop peu de raison », et non d'un « trop plein » – comme l'a prétendu l'*irrationalisme* –, et en « repren[ant] à nouveaux frais le contre-discours qui [...] est inhérent » à la « modernité », peut-être bien que Habermas se « soustrai[e] de la zone de front, sans issue, qui voit s'opposer Nietzsche à Hegel »⁸²⁹, mais, par là, il se pourrait qu'il rejoigne la tentative marxiste de dépasser autant la raison subjective que l'Esprit Absolu et l'*irrationalisme*. Selon

829 *Ibid.*, p. 367.

Marx, en effet, c'est dans les contradictions mêmes inhérentes à la pseudo-raison « capitaliste » que réside le germe de sa critique ; c'est elle-même qui crée les conditions de son *dépassement dialectique* ; mais l'utopie d'un système de rapports communicationnels et gnoséologiques véritablement « transparents et rationnels » – la *disparition* du « nuage mystique », du « reflet religieux du monde réel » – ne pourra que *suivre* l'établissement – révolutionnaire – des *conditions matérielles* qui le permettent : les hommes seront « librement associés » seulement après un « long et douloureux développement »⁸³⁰.

En somme, si l'on a l'impression que Habermas s'insère de pleins pieds dans le « discours philosophique de la modernité », l'on voit bien, cependant, en quoi les solutions de Marx et de Habermas se séparent : selon le premier la démocratie modernobourgeoise ne fournit pas les bases pour la construction de rapports rationnels ; sa structure *exige* encore une communication frauduleuse ; pour qu'on puisse instaurer un système de rapports intersubjectifs fondé sur le libre consensus, il faudrait renverser l'ordre existant. Habermas, en revanche, semble refuser la nécessité du *dépassement pratique* des conditions fournies par la démocratie actuelle. La critique qu'il adresse à la théorie marxiste est, à cet égard, symptomatique : selon lui, le paradigme de la « raison communicationnelle », tout en assurant une « relation interne entre praxis [...] et rationalité »⁸³¹, permettrait de dépasser le « paradigme désormais obsolète », de son point de vue, car encore renfermé dans le vieux cadre philosophique du rapport entre sujet et objet, sur lequel s'était édiflée la « philosophie de la praxis » : à savoir, le paradigme du « travail » ou de la « production »⁸³². Mais, comme nous l'avons déjà suggéré, l'ambition de Habermas est, sur ce dernier point, discutable, car le « paradigme » marxiste est plutôt celui de la « praxis », justement, dont autant le « travail » que l'« agir communicationnel » ne seraient que deux aspects. Si Marx a mis l'accent sur l'exigence d'établir des rapports « transparents et rationnels », non seulement entre l'« homme » et la « nature » – les rapports entre sujet et objet ou gnoséologiques –, mais aussi, entre l'homme et « ses semblables » – les rapports intersubjectifs ou communicationnels –, c'est précisément dans la tentative de sortir des limites du matérialisme « intuitif [*anschauende*] », *mécaniste*, des siècles précédents – et, à cet égard, lesdites *Thèses sur Feuerbach*, déjà, restent exemplaires⁸³³. Ce n'est pas un hasard si Marx

830 Cf. *supra*.

831 *Ibid.*, p. 93.

832 *Ibid.*, p. 49 ; cf. *infra* aussi.

833 « Le principal défaut de tout matérialisme jusqu'ici – y compris celui de Feuerbach – est que l'objet, la réalité, le

pouvait écrire que le « point de vue » du « nouveau » matérialisme, celui *dialectique*, « c'est la société *humaine*, ou l'humanité socialisée »⁸³⁴. L'agir *communicationnel* est tellement essentiel dans la philosophie de la praxis que la forme politique qu'elle défend s'appelle *communisme* – et ce n'est pas une simple analogie terminologique. Au fond, Habermas semble développer la thèse chère aux philosophes des Lumières, selon laquelle la liberté d'expression serait – pour le dire avec Kant – l'« unique palladium du droit du peuple »⁸³⁵. Si, autant Habermas que Marx cherchent une solution capable de perfectionner le processus de *rationalisation* et *modernisation*, le premier semble se contenter de la *permission* de la critique, tandis que le second demande sa *sollicitation*.

II.3.7. L'émergence de deux modèles communicationnels face au problème fondamental de la Modernité

Les détails des divergences de Habermas et Marx importent, ici, jusqu'à un certain point. Il nous intéressait, surtout, de mettre en relief comment, au Bas Âge Moderne, se soient développées des tendances philosophiques conflictuelles, impliquant des théories communicationnelles également en conflit. Car, à partir des différentes prémisses philosophiques, se sont dégagées des théories de l'art comme organe de communication et, par là, d'établissement de certains rapports entre les hommes, et entre ceux-ci et la réalité. En d'autres termes, de ces prémisses-là se dégageaient des conceptions de plusieurs arts d'attaque et de contre-attaque : d'avant-gardes en conflit. Des tendances que, selon nos hypothèses, l'on peut réunir en deux regroupements principaux – soumis, bien sûr, à des transformations évolutives, à des dépassements critiques et à des sous-divisions, voire des conflits, internes – : d'un côté, celui anti-moderniste, qui se définit de plus en plus comme anti-rationaliste – et qu'on a pu appeler « irrationalisme » –, lequel demande aux moyens de communication – dont les œuvres d'art – de (r)établir des rapports gnoseologiques et inter-subjectifs fondés sur la *croyance* et l'*autorité*, et, donc, sur la domination/soumission ; et, de

sensible ne sont saisis que sous la forme d'*objet* ou d'*intuition*, mais non en tant qu'*activité humaine* sensible, en tant que pratique [Praxis], de façon non subjective » ; K. Marx, *Thèses sur Feuerbach* [1845], in F. Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, cit., p. 129.

834 K. Marx, *Thèses sur Feuerbach*, cit., p. 135.

835 Cf. E. Cassirer, *op. cit.*, p. 325 sq.

l'autre côté, celui *moderniste* qui, au contraire, par des méthodes *rationnelles, réalistes* – au sens d'exemptes, dans la mesure du possible, de mystifications – de communication, cherche à obtenir des rapports de confrontation et de dialogue, et à stimuler, dans le récepteur, l'esprit critique. La première voie élabore une méthode expressive en vertu de laquelle le récepteur *accepte et se conforme* au contenu révélé par l'œuvre communicative ; la seconde exige, en revanche, que le contenu soit exprimé de manière telle que le récepteur ne *doive* pas seulement le comprendre dans toutes ses *déterminations*, mais, en plus et par là précisément, qu'il puisse en mener une critique. Ce n'est pas un hasard si, tout au long de nos argumentations, nous avons fait aboutir la tendance *moderniste* au matérialisme dialectique ; ni si Habermas soit allé chercher chez Hegel les prémisses logiques d'une « raison communicationnelle » à opposer au modèle nietzschéen. D'ailleurs, l'opposition Hegel/Nietzsche devrait être modifiée de manière à mieux répondre à deux phases différentes du conflit entre pensée *dialectique* et *anti-dialectique* : Hegel se trouvant opposé au Romantisme de Iéna, Schelling et Schopenhauer ; Marx se trouvant opposé à Nietzsche.

C'est, en effet, contre la *modalité esthétique-intuitive* de communication, laquelle montre le noyau – l'*essence* – *déjà formé* de la chose et dérobe à la compréhension les passages qui ont mené au résultat final, que Hegel avait proposé la *modalité logico-dialectique* – comprenant, et non pas excluant, celle *esthétique-intuitive* –, par laquelle la chose est saisie dans son processus conflictuel de *formation*, de manière que tout rapport mystifié entre les sujets et ceux-ci et les objets – tout « reflet religieux », selon Marx – devait être esquivé : si, par son immédiateté, la communication esthétique-intuitive était censée *imposer* un contenu et une forme, les médiations propres à la dialectique devait faire *comprendre* cette forme et ce contenu, non seulement en tant qu'*approximatifs*, mais aussi dans leurs *raisons*, et, donc, les *motiver* – s'exposant ainsi à la critique et fournissant les bases d'un dialogue entre paires, sinon d'une collaboration. C'est à partir de ce point discriminatoire, précisément, que s'ouvre le clivage entre l'art d'avant-garde *aristocratico-mystique* et celui *démocratico-progressiste*. Ainsi, de manière exemplaire, Nietzsche écrivait :

Avec Socrate, le goût grec s'altère en faveur de la dialectique : que se passe-t-il exactement ? Avant tout c'est un goût *distingué* qui est vaincu ; avec la dialectique le peuple arrive à avoir le dessus. Avant Socrate, on écartait dans la bonne société les manières dialectiques [...]. Aussi se méfiait-on de tous ceux qui présentent leurs raisons de telle manière. [...]. Ce qui a besoin d'être démontré pour être cru, ne vaut pas grand-chose. Partout où l'autorité est encore de bon ton,

partout où l'on ne « raisonne » pas, mais où l'on commande, le dialecticien est une sorte de polichinelle [...].⁸³⁶

Par le rejet des méthodes formelle et dialectique, le nouveau transcendantalisme construit une barrière contre la *critique* : dès que la vérité et la réalité sont *identifiées* avec la pure *affirmation du Moi* d'un individu soi-disant supérieur, toute *discussion* et toute *critique* – essentielles pour la pensée dialectique – doivent être nécessairement bannies pour laisser place à l'autorité du *commandement*. Si l'on peut trouver en Gramsci, l'un des majeurs tenants du matérialisme dialectique, un exemple de la position opposée à celle néo-transcendantaliste, c'est aussi que, avec le renversement marxiste de la dialectique hégélienne, l'on sort des catégorisations propres de l'idéalisme selon lesquelles l'expérience poético-esthétique impliquerait une médiation *essentiellement* et, donc, nécessairement intuitive, tandis que la philosophie seule garantirait une connaissance proprement spéculative. Le philosophe italien écrit – où est explicite aussi l'aversion à l'anti-modernisme vétéro-traditionaliste de l'Église – :

La position de la philosophie de la *praxis* est à l'opposé de la position catholique : la philosophie de la *praxis* ne tend pas à maintenir les « simples » dans leur philosophie primitive du sens commun, mais au contraire à les conduire à une conception supérieure de la vie. Si elle affirme l'exigence du contact entre intellectuels et simples, ce n'est pas pour limiter l'activité scientifique et pour maintenir l'unité au bas niveau des masses, mais bien pour construire un bloc intellectuel-moral qui rende politiquement possible un progrès intellectuel de masse et non seulement de rares groupes intellectuels.⁸³⁷

La dialectique peut être pensée comme remède au problème *moderne* de la désunion, non seulement en ce qui concerne le rapport entre facultés de l'homme et sphères de la réalité, mais, appliquée au rapports inter-subjectifs, aussi en ce qui concerne la politique culturelle et la société. C'est elle qui a l'ambition de fournir les instruments terminologico-conceptuels censés accomplir cette rupture avec les rapports d'*autorité* entre les hommes – ces rapports de pouvoir qui se fondaient sur la *distinction*, c'est-à-dire, l'*inégalité* –, au moment où la raison critico-empiriste, qui cette rupture-là l'avait entamée, s'en montrait incapable. Car la dialectique moderne se donne pour tâche fondamentale aussi la résolution des problèmes engendrés par l'affirmation progressive des rapports égoïstes, déterminés par l'intérêt individuel et particulier.

En d'autres termes, c'est comme si la conceptualisation de la solution de la

836 Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles* [1889], trad. Henri Albert, Paris, Denoël – Gonthier, 1970, p. 22.

837 A. Gramsci, *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*, cit., p. 184.

dialectique ne pouvait émerger dans sa plénitude que des conditions socio-culturelles *modernes* qui s'instaurèrent avec la préparation et les développements idéologiques de la Révolution Française : à savoir, la crise des hiérarchies traditionnelles et la réalisation du processus de démocratisation et libéralisation des rapports sociaux et de la culture⁸³⁸. C'est des nouvelles conditions matérielles, établies par l'essor de la bourgeoisie et sa vision du monde, que, comme Habermas lui-même l'avait montré dans son histoire de la formation de l'« espace public »⁸³⁹, un nouveau système et des nouvelles méthodes de communication répondant à des critères de rationalité et de critique plus exigeants, deviennent, non seulement pensables, mais, même, nécessaires, pour servir la constitution des nouveaux rapports sociaux.

En effet, avec l'affaiblissement progressif des rigides hiérarchies féodales et de l'organisation de la culture qui leur correspondait, se *forme* un « espace public » toujours plus élargi aux couches sociales inférieures, jusqu'à la culture de masse du XXe siècle. Cet élargissement, cette formation d'un « espace public », développent l'ouverture à la possibilité d'une *critique* de l'*autorité* sur la scène *publique* : entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, observe Habermas, l'on commence à *débattre* des sujets les plus importants de la vie politique et culturelle par ce moyen spécifique qu'est l'« argumentation rationnelle » : le « *publicum* évolue devenant un public, le *subiectum* un sujet et le destinataire de l'autorité l'interlocuteur de celle-ci »⁸⁴⁰. Sans jeu de mots, l'on peut dire que la *crise* du pouvoir aristocratique s'avère lorsque sa *critique* devient possible. Nietzsche s'en était bien aperçu. Le pouvoir politique devait désormais s'exercer par d'autres moyens que ceux de l'*imperium* : les rapports sociaux libéraux demandaient des moyens plus subtiles, mais non moins efficaces. Hobsbawm a observé que Louis-Napoléon fut le

premier chef d'État moderne à ne pas gouverner avec simplement la force armée, mais avec cette espèce de démagogie dont on se sert avec tellement plus de facilité au faite de l'État que partout ailleurs. Son expérience ne prouva pas seulement que l'« ordre social » pouvait être utiliser comme une force capable d'attirer les partisans de la « gauche », mais que, dans un pays où les citoyens sont mobilisés pour participer aux affaires politiques, c'est ce qu'il fallait faire.⁸⁴¹

838 Ce n'est pas un hasard si la dialectique de Socrate émerge dans les régimes démocratiques de la Grèce ancienne, bien que dans une forme nécessairement encore limitée par rapport à celle développée par Hegel et Marx, tout comme la démocratie et les connaissances scientifiques anciennes peuvent être considérées comme limitées par rapport à celles modernes.

839 Il s'agit de J. Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], trad. M. B. de Launay, Paris, Payot, 1978.

840 Cf. *ibid.*, *passim* et notamment les chap. I-II.

841 E. J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 47-48.

En d'autres termes, dès qu'un *dialogue* s'est ouvert entre détenteurs du pouvoir et citoyens, dès qu'une *dialectique* peut s'instaurer entre le peuple et ses représentants, dès qu'une *sphère publique critique* et, même, *oppositionnelle* s'est formée, les *moyens de communication* – dont les œuvres d'art – deviennent les *organes* de ce débat et, donc, les instruments essentiels de la *politique* : ils peuvent aider à comprendre d'une manière plus critique et réaliste le monde et la société, ou bien propager une vision mythifiée et mystifiée du monde – où, bien sûr, les distinctions ne sont pas toujours nettes.

C'est dans cette conjoncture historique, d'ouverture de la culture – presse, Salons, musées, etc. – à des couches de plus en plus amples de population, que les saint-simoniens purent élaborer, au milieu des années 1820, une nouvelle conception de l'art d'avant-garde d'une portée infiniment supérieure par rapport à celle qui avait été formulée par Pasquier à cheval entre les siècles XVIe et XVIIe. La conception de Pasquier est essentiellement liée à la société de cour, où les œuvres littéraires sont destinées à et appréciées par un public restreint, culturellement élevé, que l'artiste connaît même personnellement ; ici, l'œuvre d'avant-garde s'insère dans le cadre d'un circuit de *salons*, d'un cercle d'amateurs et de connaisseurs dont il faut satisfaire le goût et les exigences spécifiques. C'est dans ce cadre que le concept d'avant-garde est soutenu principalement – mais non exclusivement – par des problèmes *formels* et, notamment, d'*innovation* des formes poético-esthétiques. C'est la conception à laquelle revient, non par hasard, la critique dont Kostelanetz fournit l'exemple, et qui fait de l'art l'affaire de l'élite culturelle, d'un public restreint, intellectuellement élevé, d'une sorte de nouvelle *cour* de la société contemporaine d'où l'on voudrait exclure le public de masse, les « philistins » : c'est le résidu, de plus en plus anachronique et théoriquement injustifiable, d'une culture aristocratique qui fut mise en cause par l'organisation de la société démocratique, *moderno-bourgeoise*.

Les saint-simoniens, en revanche, peuvent concevoir l'*art*, en tant que *méthode de communication*, comme un *medium*, un *instrument*, au service d'un projet politique et culturel, engagé dans la *construction d'un homme et d'une société nouveaux*, et non plus l'*œuvre d'art* comme une arme dans une bataille de cénacle, pour affirmer la supériorité ou le droit d'existence de certains choix stylistiques, de certaines formes poético-esthétiques – ce qui, bien sûr, entretient *déjà* des relations idéologico-politiques, mais sur un tout autre niveau. Là, l'on demandait à l'*ensemble des œuvres d'art* d'agir sur le peuple dans sa totalité

et sur les rapports sociaux ; ici, l'*œuvre* ou, à la limite, un groupuscule d'œuvres, sont adressées à un public d'élite, à l'aristocratie de la culture.

Certes, un art « populaire », destiné à tous, avait déjà existé : que l'on pense à l'art *religieux* – non par hasard – ; et les tenants allemands du nouveau transcendantalisme avaient songé à faire de l'expérience poético-esthétique *en général* l'« organe » de *vulgarisation* des révélations philosophiques et, donc, de lui redonner une fonction *religieuse*. Mais, dans les deux cas, l'art était mis au service d'un acte d'assujettissement spirituel ; c'était l'usage *démagogique* – et non *démocratique* – de la culture que dénonçait Gramsci par l'exemple de l'Église catholique : son objectif était d'*imposer* les contenus que la classe hégémonique avait établis et tous les artistes étaient *asservis* à l'idéologie de cette classe « supérieure » – aussi parce qu'économiquement, *matériellement*, ils en dépendait.

Autant la conception des saint-simoniens que celle des romantiques trouvaient leur base dans les nouveaux rapports de production et réception des œuvres d'art qui s'étaient peu à peu établis au cours des deux derniers siècles : ces deux conceptions devenaient pensables, tout d'abord, en raison de l'émancipation par rapport aux règles, modèles et maîtres, aux résidus du système des corporations des arts et métiers, et du système des commandes de la cour et de l'Église ; émancipation qui permettait, d'une part, de concevoir l'*art* comme unité, en dépit des différences techniques, et, d'autre part, comme expérience autonome par rapport aux rituels codifiés par les institutions traditionnelles – les rites cultuels et les spectacles de cour, notamment. L'un des moments-clefs de ce processus d'émancipation du système des privilèges mis en crise par l'avancement de la Modernité, fut sûrement l'ouverture du Salon à tous, sans restrictions, alors que, précédemment, il était réservé aux membres de l'Académie. C'est à cette époque, observe Hauser, que « s'instaur[e] », d'une part, une « démocratisation sans précédent de la vie artistique » et, de l'autre, un « élargissement » et un « nivellement par le bas du public »⁸⁴². L'ouverture du Salon arrive en 1791, avec la Révolution et un mouvement général de démocratisation des institutions ; deux ans plus tard, d'ailleurs, l'Académie sera même abolie et les représentations sacrées seront interdites. Mais Hauser observe très pertinemment, et cela est très important pour nous, que ce processus de *modernisation* de la vie artistique n'apparaît pas brusquement : des expositions d'art publiques avaient commencé à se tenir déjà en Italie et aux Pays Bas, à savoir, les deux

842 A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 571. Cf. Aussi K. Teige, *op. cit.*, p. 23 sq.

régions où, déjà au XVII^e siècle, s'étaient développées des républiques fondées sur une économie de marché relativement libérale. En France, de même, des expositions sont « régulièrement organisées » après 1673, « c'est-à-dire à partir de l'époque où le soutien de l'État ayant diminué, les artistes français se voyaient contraints à chercher des acheteurs »⁸⁴³. Selon Hauser, en Angleterre – à savoir le pays le plus avancé du point de vue économique-social – :

Après le milieu du siècle, le mécénat cesse totalement et aux environs de 1780, aucun auteur ne peut plus compter sur un protecteur privé. Pourtant, le nombre des poètes et des hommes de lettres vivant de leur plume s'accroît constamment, en même temps qu'augmentent les cercles de lecteurs dont les relations avec l'auteur sont absolument impersonnelles.⁸⁴⁴

Les autres pays devaient suivre, plus ou moins rapidement, selon la rapidité du progrès d'affirmation des rapports socio-culturels moderno-bourgeois, et, donc, de l'émancipation de l'autorité de la Tradition. Selon cette perspective, par ce processus de *modernisation* qui fut un processus de *rationalisation*, l'« art moderne » n'atteint nullement un état d'« autonomie » *absolue* : son « autonomie » est simplement *relative* aux mailles de l'ordre propre à l'*ancien régime*, où l'autorité des dogmes sacrés et traditionnels n'était pas seulement respectée, mais constituait la base des rapports socio-culturels. Le processus d'autonomisation de l'art et, plus en général, l'état de l'« art moderne » sont en somme déterminés par le développement des rapports historico-sociaux. Par conséquent, il faudrait entendre les catégories, propres à l'art moderne, de l'« innovation » et de la « rupture avec la tradition », non comme *abstraites* et *absolues*, mais en tant que *déterminées* – aussi bien conceptuellement que pratiquement – par rapport à ce déliement des contraintes que le dogme religieux et les rapports de servage imposaient précédemment, autant à la vision du monde des individus qu'à l'organisation sociale du travail. L'affranchissement de la *raison* humaine du joug des dogmes religieux et de la Tradition a aidé à réaliser l'« émancipation », l'« autonomie » de l'*individu*, de ses pensées et de ses actes ; de ses productions, donc. La Modernité spirituelle n'est pas allée sans celle matérielle, en fait. À ce propos, il est extrêmement significatif que Habermas ait souligné – comme nous l'avons déjà rappelé – le déclin, à l'Âge Moderne, du système des corporations – auquel une grande partie de la production artistique était liée –, dépendant des exigences des petites communautés et d'un marché rigidement réglementé ; le déclin, en somme, des rapports culturels propres du système économique-social féodal.

843 A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 570.

844 *Ibid.*, p. 480-481.

Autant les saint-simoniens que les romantiques, donc, jouissent de la « rupture avec la tradition », bien plus qu'ils ne l'entraînent. Mais, sur ce socle commun, ils se divisent front à l'horizon ouvert par l'expérience de la Révolution Française : celui où ré-émerge la figure de l'intellectuel socialement « engagé », qui renoue les rapports entre classe intellectuelle et peuple. Les romantiques proclament la nécessité d'un art populaire, mais, en dernière analyse, c'est pour rétablir la supériorité des principes transcendants sur ceux empiriques ; pour rétablir l'autorité de l'ἀρχή ; pour redonner à l'élite intellectuelle sa fonction de dirigeant de la culture nationale et remettre le peuple à sa place : celle du troupeau. C'est pourquoi ils veulent faire de l'artiste un *prêtre*. Les saint-simoniens, au contraire, cherchent à développer les valeurs, affirmées par le mouvement révolutionnaire, d'une éducation en sens démocratique. Selon nos hypothèses, leur conception constitue, donc, un maillon essentiel de la chaîne qui va des idéologues de la Révolution Française à la théorie marxiste de Gramsci.

L'affirmation de l'idéologie et des valeurs modernobourgeoises, tout comme l'émancipation des artistes par rapport à la cour et la libéralisation des rapports dans un marché commun, fournissent à la génération post-révolutionnaire une situation nouvelle qui permet de penser, en des termes inédites, la fonction éducative de l'art et le rapport entre intellectuel et peuple. Il ne s'agit plus de communiquer, à travers les formes poético-esthétiques, l'autorité de règles ou modèles traditionnels – fussent-ils liés à l'art classique ou sacré – ; mais, il ne s'agit non plus de communiquer des prétendues *révélation* *inconditionnées* produites par un esprit tombé proie de forces surhumaines et surnaturelles qui s'expriment à travers le savoir-faire, l'habileté technique, d'un poète-sacerdote. Avec les saint-simoniens, s'ouvre une voie qui participe des idéaux démocratiques révolutionnaires et des nouvelles conditions matérielles, où l'on peut demander aux artistes, émancipés de l'asservissement aux institutions de pouvoir, de s'unir avec les forces sociales progressistes dans le conflit idéologico-politique – il ne faut pas oublier que ce sont les années de la Restauration –, pour critiquer la vision du monde aristocratico-mystique et communiquer au peuple – dont l'esprit était encore imbibé de la mentalité de la soumission et de la superstition – les nouvelles valeurs démocratiques et scientifiques, et, cela, par des formes expressives que ces artistes devaient pouvoir choisir librement, sans aucune imposition institutionnelle directe : en cela devait consister l'*art d'avant-garde*. C'est dans cet espace

occupé par des forces conflictuelles, que la nouvelle conception de l'*art* devait apparaître, s'installer et se répandre.

Et notre hypothèse est que, si l'idéologie démocratico-révolutionnaire – et socialiste – émergée dans le cadre de la Révolution Française sera développée par le matérialisme dialectique, de même, la Révolution Russe entraîna la nécessité de penser une fonction pour l'art et l'artiste et l'élaboration de méthodes de production et de formes poético-esthétiques qui, à bien des égards, développaient le projet *artistique* saint-simonien – même sans une connaissance directe de celui-ci. Sans faire abstraction de l'effectif caractère problématique du niveau culturel et intellectuel de couches sociales les plus défavorisées, le programme saint-simonien, comme celui soviétique, refusant la thèse aristocratico-transcendantaliste de l'inégalité spirituelle de naissance – thèse à laquelle la théorie du génie est encore lié –, visent à porter le peuple à des niveaux de connaissance, d'activité spirituelle, de rapports intersubjectifs et gnoséologiques, propres à une rationalité de plus en plus élevée – de moins en moins formelle ou mystique – : ainsi, pour les soviétiques – même si ce programme ne jouit de l'appui institutionnel que pour un court moment –, l'art accomplit sa tâche dans la mesure où sollicite l'esprit critique du récepteur – au lieu de le détruire – et tente de le stimuler à une compréhension médiate, *dialectique*, de la réalité, où, cependant, l'activité subjective, l'interprétation personnelle, ne résultent pas effacées.

Il est, sans doute, symptomatique que ces deux moments extraordinaires pour la théorie de l'art et de la communication aient suivi les deux plus importantes révolutions progressistes – anti-aristocratiques – de l'époque moderne. Il est tout aussi symptomatique qu'elles excluent la rhétorique romantique du pouvoir *magique* de l'art, de sa prétendue faculté de réaliser des mystiques libertés inconditionnées, de ramener dans le présent l'utopie d'un passé et/ou d'un futur de bonheur : les saint-simoniens et les soviétiques d'orientation matérialiste dialectique n'attribuent à l'art que le pouvoir d'accompagner, d'être, proprement, l'*avant-garde* dans un combat qui se joue, *en dernière instance*, sur le plan de la praxis politique. Conclusion à la quelle Hegel été déjà arrivé.

II.4. Chapitre 4

Les deux premières occurrences du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art

II.4.1. La première occurrence du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art comme résultat de l'essor de la Modernité : *Les recherches de la France* d'Estienne Pasquier (1621)

Pour une compréhension de la conception de la locution d'« avant-garde » appliquée au domaine de l'art, le cas le plus ancien est extrêmement intéressant, aussi parce que, le plus souvent, il est oublié : quasiment aucun texte sur l'art d'avant-garde⁸⁴⁵ et, à notre connaissance, aucun texte sur le cinéma d'avant-garde le rappelle ; depuis l'étude d'Egbert⁸⁴⁶, en fait, l'on fait remonter cette application-là au saint-simonisme. Mais, selon le *Trésor de la langue française*, le premier emploi de la locution « avant-garde » dans le domaine artistique, devrait être attribué au fondamental ouvrage historique d'Estienne Pasquier *Les recherches de la France* – si nous ne nous trompons pas, seulement dans l'édition posthume et augmentée de 1621⁸⁴⁷. Dans le Livre VII, consacré à la poésie française, Pasquier écrit :

Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance, dont j'attribuë l'avant-garde à Seve, Beze, et Pelletier, ou si le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres poëtes. Apres se mirent sur les rangs, Pierre de Ronsard Vandomois, et Ioachim du Bellay Angeuin [...]. De manière que sous leurs enseignes plusieurs se furent enroller. Vous eussiez dit que ce temps-là estoit du tout consacré aux Muses. [...] moy mesme [...] à mes heures de relasche, rien ne m'a tant pleu que de faire des vers Latins ou François. [...]. Je compare cette brigade à ceux qui font le gros d'une bataille. [...] toutes-fois reprenant peu à peu nos esprits [après la mort d'Henri II et les guerres de religion], encores ne manquasmes nous de braves poëtes que je mets pour l'arriere-garde [...]. Auparavant tous ceux-cy, nostre Poësie Françoisise consistoit en Dialogues, Chants Royaux, Ballades, Rondeaux, Epigrammes, Elegies, Epitres [et autres genres], la plus part desquelles despleut aux nouveaux Poëtes. [...]. Et au lieu de cela introduisismes entre autres deux nouvelles especes de Poësie. Les Odes dont nous empruntasmes la façon des Grecs et Latins ; et les Sonnets, que nous tirasmes des Italiens.⁸⁴⁸

845 Parmi ceux qui citent cette origine, rappelons Matei Calinescu, *Five faces of modernity : modernism, avant-garde, decadence, kitsch, post-modernisme* [1977], Durham, Duke University Press, 1987, p. 97 sq.

846 Donald D. Egbert, « The Idea of “Avant-garde” in Art and Politics », in *The American Historical Review*, LXXIII, n. 2, December 1967, p. 339-66.

847 La première édition remonte à 1560.

848 Estienne Pasquier, *Les recherches de la France*, Paris, Laurens Sonnius et Compas d'Or, 1621, p. 616.

L'intérêt extrême de ce passage réside, outre que dans sa *primauté*, en ceci : si, d'une part, l'auteur rend explicite le caractère *militant* de l'expression « avant-garde » – « Ce fut une belle guerre », « Je compare cette brigade à ceux qui font le gros d'une bataille » –, de l'autre, émerge déjà le glissement vers la conception *esthétiste* actuellement dominante – « l'avant-garde [...] ou si le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres poètes ». Si ce glissement est déjà possible, sinon nécessaire, c'est que, en premier lieu, les valeurs *modernes* de *nouveauté* et de *progrès* ont déjà commencé à s'établir dans le domaine poético-esthétique⁸⁴⁹, car elles commencent à structurer l'historiographie. *Les recherches* de Pasquier sont en effet considérées comme l'un des premiers exemples de l'historiographie moderne.

Nous pouvons ainsi apercevoir que le concept d'art d'avant-garde fut déterminé par des valeurs et des conditions historico-socio-culturelles proprement *modernes* et il ne pouvait pas être conçu avant cet Âge Moderne qui est encore le nôtre. De sorte que, seulement rétrospectivement et d'une manière partiellement impropre, nous pouvons l'appliquer aux époques qui précèdent la Modernité. Déjà Renato Poggioli dans sa *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1949-1961) ou, plus tard, Nicos Hadjinicolaou dans ses considérations « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme » (1978), s'étaient dressés contre la libre application – typique de l'attitude *esthétiste* et *anti-conformiste* – du concept d'« avant-garde » à toute époque de l'histoire de l'art ; non par hasard, l'étude de Poggioli se fondait sur des observations de psychologie qui trouvaient leur fondement dans les conditions historico-sociales, et Hadjinicolaou étudiait la question d'un point de vue explicitement historico-matérialiste⁸⁵⁰.

Mais, ce glissement vers une conception *esthétiste* est possible aussi parce que l'art a commencé à se séparer de son assujettissement aux fonctions *sacrée* et de *célébration*, ayant démarré un processus de *relative autonomisation* qui s'accomplira au Bas Âge Moderne : dans les cours des monarchies modernes les œuvres d'art sont de plus en plus réjouies en tant que sources d'un plaisir spécifiquement *esthétique*, en tant qu'*œuvres d'art*, précisément, et non plus en tant qu'objets culturels ou glorificateurs. Ainsi, Pasquier peut apprécier l'« avant-garde » poétique dont il parle, car, d'une part, ses membres auraient eu le

849 Dans un autre chapitre du Livre VII, Pasquier traite *De l'ancienneté, et des progrès de notre Poésie Française* ; *ibid.*, p. 598 sq.

850 Cf. Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 27-29 et *infra* ; et Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 49-50.

mérite d'« introdui[re] entre autres deux nouvelles espèces de Poésie », et, d'autre part, parce que l'activité poétique répond à l'exigence des cours modernes de donner du plaisir et divertir de l'ennui. Chez Pasquier, en somme, nous apercevons déjà que sa définition du concept d'art d'avant-garde découle d'une vision historique *progressiste* et d'une vision critique *formelle, subjective, autonomo-télique* : le concept d'art d'avant-garde émerge dans le cadre d'une *progressive innovation* propre au champ poético-esthétique – pour autant que cette idée soit encore embryonnaire. Bref, l'exemple de Pasquier semble déjà confirmer notre hypothèse selon laquelle toute définition du concept d'art d'avant-garde est déterminée par certaines conditions idéologiques et historiques. C'est par là précisément, en effet, dans la mesure où elle affirme les valeurs propres à la Modernité – celles du *formalisme*, du *progrès*, de l'*innovation*, etc. –, que cette conception-là de l'avant-garde l'assigne à un champ de bataille qui dépasse celui de la littérature : la lutte de ces poètes-là s'insère dans une lutte générale conduite contre la Tradition, autant sur le plan idéologique que, en dernière instance, sur celui politique ; une lutte consistant dans la mise en discussion, menée par la bourgeoisie, du pouvoir et des valeurs aristocratico-traditionnelles, et qui – nous le verrons – fut commencée à la fin du Moyen Âge et se résolut seulement au XXe siècle.

II.4.2. La seconde occurrence du concept « d'avant-garde » appliqué à la sphère de l'art comme résultat de l'affirmation de la Modernité : les textes du premier saint-simonisme

Si l'appel des saint-simoniens revêt une importance décisive pour l'histoire de l'art moderne ce n'est pas seulement parce qu'il redonne, après les *Recherches* de Pasquier, la locution d'« avant-garde » au vocabulaire de la théorie et de la critique de l'art : cette importance découle aussi du fait que dans cet appel se coagulent toutes les questions qui hantent ce que nous avons appelé le *problème fondamental de la modernité* ; elle découle aussi du fait que, *pour la première fois*, le concept d'une avant-garde artistique implique *directement*, comme cela devra arriver souvent au XXe siècle, une *effectivité* dans le champ de la *politique*, dans l'établissement de *rappports sociaux* spécifiques ; elle découle aussi du fait que, dans le cadre de notre critique des théories hégémoniques de l'art et du cinéma

d'avant-garde, la position des saint-simoniens peut servir comme une clef pour sortir des impasses auxquelles ces théories-là, selon nos analyses, mènent inévitablement.

L'exemple saint-simonien fut le symptôme que, désormais, un nouvel horizon s'était ouvert aux possibilités de l'art poético-esthétique ; et aujourd'hui encore, il permet d'ouvrir une nouvelle perspective par laquelle on peut penser autrement, non seulement le concept d'« art d'avant-garde », mais aussi l'art moderne. Cet exemple montre, tout d'abord, que le concept d'« art d'avant-garde » est indissolublement lié aux conditions historico-sociales *modernes*, et que sa libre application à n'importe quelle époque de l'histoire de l'art comporte des difficultés insurmontables et, peut-être, même, un geste de violence idéologique ; car, comme nous allons le voir, le concept d'« art d'avant-garde » est indissolublement lié à la formation d'une sphère culturelle *publique* conflictuelle, lorsque l'autorité indiscutable des valeurs traditionnelles entre en crise – ou, mieux, est soumise à une critique. En ce sens, l'affirmation d'un espace public critique et la Révolution Française portent sur un autre niveau la portée de ces conflits poético-esthétiques – entre traditionalisme et modernisme – qui étaient déjà en œuvre au Haut Âge Moderne et qui avaient rendu possible la formulation de Pasquier. En d'autres termes, la conception saint-simonienne rend évident le lien intime qui noue l'art d'avant-garde à une prise de position dans les conflits idéologico-politiques propres de l'Âge Moderne.

Il en émerge, ainsi et en premier lieu, l'exigence d'éviter l'ambition de formuler une définition universellement valable, abstraite et trans-historique – ou, pire, anhistorique –, du concept d'art d'avant-garde ; et, en second lieu, l'exigence de déterminer la position idéologico-politique concrète de chaque phénomène d'avant-garde – réactionnaire, progressiste ou affirmatif, par rapport aux tendances ou positions hégémoniques. Nous avons déjà souligné que le *moment saint-simonien* avait été totalement négligé dans la plupart des théories de l'art et du cinéma d'avant-garde ; en plus, même les études qui en relatent, souvent n'y jettent qu'une lumière peu satisfaisante : trop superficielle ou, même, déformante. Or, selon nos prémisses, ce *moment* décisif ne peut être compris dans toute sa complexité que dans sa conjoncture historico-sociale, à savoir, dans le cadre du *problème fondamental de la modernité* ; autrement dit, dans le cadre des conflits idéologico-politiques qui, après le tournant de la Révolution Française, se sont développés dans la recherche d'une solution à la crise de l'ordre ancien, à la perte d'une prétendue *union* spirituelle et sociale

caractérisant lesdites sociétés traditionnelles – dont l'Europe médiévale et l'Inde fournissaient les exemples les plus fréquents.

Le texte saint-simonien dans lequel on conçoit les « artistes » comme une « avant-garde » est le *Dialogue* intitulé *L'artiste, le savant et l'industriel*, contenu, en guise de « conclusion du volume », dans le recueil des *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* publié par Saint-Simon et ses plus proches collaborateurs en décembre 1824 – mais daté de 1825⁸⁵¹. Le premier problème – nullement anodin, comme nous allons le voir – face auquel se trouve le chercheur d'aujourd'hui est celui de la paternité du *Dialogue*.

Souvent, il est assigné à Olinde Rodrigues, l'un des plus intimes disciples du fondateur de l'école saint-simonienne ; c'est à Rodrigues, en effet, que le XXXIX volume – publié en 1875 – de l'édition des *Œuvres* – 1865-1878 – de Saint-Simon et B. P. Enfantin attribue l'autographie du *Dialogue*⁸⁵². Cette attribution reste, cependant, douteuse et « sans explication »⁸⁵³ : en effet, dans l'édition de 1824, aucun texte du recueil ne porte la mention de son auteur. En plus, dans un article commémoratif de 1832, Léon Halévy, qui fut le dernier secrétaire de Saint-Simon, faisait la distribution des auteurs des textes recueillis dans les *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, en soutenant avoir été lui-même le responsable du *Dialogue* final, avec la collaboration de son mentor, Saint-Simon lui-même⁸⁵⁴. Cette attribution paraît plus plausible aussi parce que le thème central du *Dialogue*, à savoir la place des artistes dans le projet saint-simonien de fonder une nouvelle société, semble plus loin des préoccupations de Rodrigues principalement orientées sur des questions de mathématiques appliquées et d'organisation des banques – lui-même avait fondé une Caisse hypothécaire. Le très jeune Halévy, en revanche, après des études en droit, avait déjà entrepris un travail littéraire – la nouvelle *Emma ou la nuit des noces* (1821) – et

851 [L. Halévy, H. Saint-Simon], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », in AA. VV. [Henri Saint-Simon, Léon Halévy, Olinde Rodrigues, Jean-Baptiste Duvergier, Jean-Marie Bailly de Blois], *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825, p. 329-392. La locution « art d'avant-garde » ne paraît pas encore dans ce texte : comme nous l'avons mentionné, dans le *Dialogue* des saint-simoniens, il est écrit que les « artistes [...] servons d'avant-garde » – *ibid.*, p. 341 – ; cependant, il est aisé d'appliquer l'attribut d'« avant-garde » à leur production.

852 Cf. H. Saint-Simon, Barthélémy Prosper Enfantin, *Œuvres*, Paris, Dentu, 1875, vol. XXXIX, p. 199 sq. – ce volume de la collection générale correspond au X volume des *Œuvres* de Saint-Simon seul –, où, d'ailleurs, le prénom de Rodrigues apparaît cité avec un « s » final.

853 Cf. les commentaires aux *Opinions* de l'édition des *Œuvres complètes* de Saint-Simon : H. Saint-Simon, *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2012, vol. IV, p. 3029 sq.

854 Cf. *ibid.* L'article en question est : Léon Halévy, « Souvenirs de Saint-Simon », in *La France Littéraire*, t. I, mars 1832, p. 521-546.

historiographique – *Résumé de l'histoire des juifs anciens* (1825) – qu'il poursuit successivement lorsqu'il se fait le traducteur de classiques grecques et latins, outre que de Shakespeare, ainsi que l'auteur de quelques poèmes et, surtout, de nombreux drames, ce qui semble occuper la majorité de ses efforts ; sans oublier qu'il devint, pendant quelques années, professeur de littérature française à l'École Polytechnique. Ce n'est pas improbable que cette carrière de dramaturge prolifique ait été stimulée aussi par la conviction, exprimée dans le *Dialogue*, que ce soit « surtout » dans la « scène dramatique » que les artistes « exerc[ent] une influence électrique et victorieuse »⁸⁵⁵ – nous y reviendrons. Il est vrai, cependant, que dans les dernières pages du *Dialogue*, sont célébrés les « moyens [...] immenses » des « banquiers »⁸⁵⁶ : ce n'est nullement impossible que Rodrigues ait donné sa contribution directe au texte ou que ses idées aient influencé Halévy et Saint-Simon – les trois travaillaient et vivaient, même, en des rapports très étroits –, dans le cas où ces deux derniers aient effectivement rédigé seuls le *Dialogue* en question⁸⁵⁷. En tout cas, il est remarquable que, après la mort du chef du mouvement – 1825 –, Rodrigues lança avec *Enfantin* une revue intitulée *Le Producteur, journal de l'industrie, des sciences et des beaux-arts*, dont la parution était annoncée dans les *Opinions* et où Rodrigues apparaît encore comme l'auteur de textes d'arguments proprement économique-politiques – des « Considérations générales sur l'industrie »⁸⁵⁸, des « Faits relatifs à la traite des noirs »⁸⁵⁹ ou, encore, des « Considérations sur le système de Law »⁸⁶⁰ –, tandis que Halévy contribue à la revue avec des écrits de critique littéraire – la recension de la tragédie de Lemercier « Les martyres de Souli »⁸⁶¹ et, à plusieurs reprises, les « Bulletins littéraires » du *Journal*⁸⁶². En plus, l'on peut remarquer, aussi et surtout, que le *Prospectus* de la revue, écrit par Halévy⁸⁶³, présente toutes les thèses fondamentales du *Dialogue* de 1824 – dont aussi l'importance spéciale conférée aux banquiers⁸⁶⁴ –, lesquelles coïncident parfaitement, d'ailleurs, avec celles exposées, toujours par Halévy, dans l'*Introduction* au recueil des *Opinions littéraires*,

855 [L. Halévy, H. Saint-Simon], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 341.

856 *Ibid.*, p. 383 sq.

857 L'on peut en tout cas repérer déjà dans le *Catéchisme des industriels* de Saint-Simon des observations similaires.

858 O. Rodrigues, « Considérations générales sur l'industrie », in *Le Producteur*, t. I, Paris, Sautélet & C., 1825, en deux parties, respectivement aux p. 97-106 et 193-199.

859 Id., « Faits relatifs à la traite des noirs », in *Le Producteur*, t. III, Paris, Sautélet & C., 1826, p. 193-198.

860 Id., « Considérations sur le système de Law », in *Le Producteur*, t. IV, Paris, Bossange Père, 1826, p. 5-19.

861 L. Halévy, « Les martyrs de Souli ou l'Épire moderne », in *Le Producteur*, t. I, Paris, Sautélet & C., 1825, p. 74-86.

862 Id., « Bulletins littéraires », in *ibid.*, respectivement aux p. 125-134, 179-189 et 218-227.

863 Cf. H. Saint-Simon, *Œuvres complètes*, vol. IV, cit., p. 3029.

864 [L. Halévy], *Le Producteur, journal de l'industrie, des sciences et des beaux-arts – Prospectus*, Paris, Sautélet & C., 1825, p. 13.

*philosophiques et industrielles*⁸⁶⁵. En somme, nous penchons pour considérer Halévy, en collaboration avec Saint-Simon lui-même, l'auteur – principal, du moins – du *Dialogue*, plutôt que Rodrigues seul.

Si nous nous sommes attardés brièvement sur l'hypothèse qui fait de Halévy l'un des principaux responsables du *Dialogue*, ce n'était pas pour tenter de résoudre une énigme de philologie, mais pour nous inciter à porter un regard sur la théorie saint-simonienne de l'art d'avant-garde qui ne la liquide pas comme le « fait des politiques » – selon l'expression d'Albera – et, donc, selon une conséquence qui paraît inévitable, comme une conception qui réduirait l'art d'avant-garde à simple instrument « didactique », « héraut » ou « porte-voix » d'une doctrine philosophico-politique ; ou, même, à un asservissement qui l'obligerait à renoncer à toute innovation ou recherche poético-esthétique pour l'enchaîner aux restrictions du classicisme ou de l'académisme. Une liquidation que Egbert, Hadjinicolaou et Albera – à savoir, les historiens du concept d'« art d'avant-garde » qui développent quelques considérations sur le *moment saint-simonien* – font subir, chacun en une mesure différente, à la conception de l'art d'avant-garde des socialistes français⁸⁶⁶.

En plus, l'interprétation selon laquelle les saint-simoniens auraient voulu faire de l'art un instrument *asservi* aux exigences du pouvoir politique et d'une idéologie dogmatique entre en contradiction avec la reconnaissance, en même temps, que les saint-simoniens auraient aussi entendu l'art comme à l'« avant-garde de la lutte sociale » ou « de la société » ; car, bien que ces locutions restent vagues et ambiguës – surtout chez Brenez qui, après l'avoir mentionné, se défait totalement du cas saint-simonien –, elles suggèrent l'idée – rendue explicite par Egbert, notamment – que l'art soit « à la tête » et, donc, dans une position de *leadership* – et non d'asservissement – de la praxis politique et du progrès social⁸⁶⁷. Pour sortir de cette équivoque, il faut bien se rendre compte que, dans le *Dialogue* de 1824, Halévy et Saint-Simon n'entendent nullement le rôle d'« avant-garde » propre de

865 Id., « Introduction » à AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, cit., p. 1-22.

866 D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 341-344 ; N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 51-55 ; F. Albera, *op. cit.*, p. 19-21 et 38-39.

867 « Thus, at the end at Saint-Simon's life and especially in the conclusion to his *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* [...], he sought to give artists the leading role in the forthcoming good society. This he did by placing them at the end of an elite administrative trinity consisting of artists, scientists, and industrialists-artisans. And in expressing the conceptions of an artistic avant-garde and of a social vanguard, conceptions so important for the history of modern art and of modern social radicalism alike, former soldier Saint-Simon made use of the word "avant-garde" to convey them. In so doing he went well beyond such eighteenth-century predecessors as Denis Diderot, [...] Sulzer, or [...] Jacques-Louis David, all of whom were among those who in various ways had insisted upon the need for socially useful art » ; D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 342. Cf. N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 51-52 ; N. Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, cit., p. 3-4 ; et F. Albera, *op. cit.*, p. 19.

l'artiste au sens d'une leadership politique ; l'artiste n'est pas à l'« avant-garde » au sens qu'il est un « voyant », un « défricheur », un « explorateur » qui aurait saisi le premier la voie du progrès social, sinon du salut, celle par laquelle il devrait conduire une masse aveugle et stupide : dans la mesure où les critiques et historiens actuels traduisent la conception saint-simonienne de l'art d'avant-garde par la locution « à l'avant-garde de la société », ils payent un très cher tribut au sens hégémonique du concept d'« art d'avant-garde », celui qui a été institutionnalisé par l'*esthétisme*, pour l'appliquer au champ des dynamiques sociales.

Egbert a tenté de sortir de cette contradiction-là en alléguant le fait que Saint-Simon, dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il aurait fait des artistes les guides de l'humanité, avait glissé vers des positions romantico-mystiques en fournissant la formulation d'une « doctrine religieuse radicale » – notamment dans le *Dialogue* de 1824 et dans le *Nouveau Christianisme*, publié en 1825 – qui pouvait même être favorablement accueillie par Carlyle, à savoir, l'un des majeurs idéologues de la réaction aristocratique et anti-révolutionnaire⁸⁶⁸. Mais, cette tentative de sortir de la contradiction selon laquelle les saint-simoniens auraient assigné à l'art d'avant-garde une fonction d'obéissance et, à la fois, de suprématie dans la praxis politique, opère une déformation totale de la pensée et des positions de Saint-Simon, lesquelles, après l'avoir poussé à participer activement pour l'Indépendance des États-Unis et à la Révolution Française, se maintinrent, jusqu'à la fin de sa vie, solidement athées, ratio-empiristes et démocratiques : foncièrement anti-romantiques et anti-mystiques, en somme.

En fait, encore dans les quatre *Cahiers du Catéchisme des industriels* – dont le troisième fut écrit par Auguste Comte –, édités entre 1823 et 1824, Saint-Simon établit de la manière la plus nette qu'il devait revenir aux « industriels », c'est-à-dire, à la classe des « cultivateurs », des « fabricants » et des « négociants », d'occuper le « premier rang » « dans la société » – alors qu'ils y avaient toujours occupé, jusque lors, la « dernière »⁸⁶⁹ ; autrement dit, il devait leur revenir – notamment, aux « banquiers »⁸⁷⁰ – la tâche d'« administrer la fortune publique »⁸⁷¹. Aux « moralistes », en revanche, parmi lesquels

868 D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 341 sq.

869 H. Saint-Simon et A. Comte, *Catéchisme des industriels*, Paris, Imprimerie de Sétier, 1823-1824, cahier I, p. 1-2.

870 Dans la mesure où les saint-simoniens conçoivent l'« argent » comme le « signe du travail » et, *donc*, comme la « force dominatrice » du nouveau régime, les « banquiers » devaient inévitablement émerger comme la catégorie de ceux qui « doivent exercer une influence directe et prépondérante sur l'administration des intérêts généraux » ; [Anonyme], « De l'industrie. Considérations générales sur les banquiers », in AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, cit., p. 193.

871 Cf. H. Saint-Simon et A. Comte, *op. cit.*, cahier IV, p. 210-212.

Saint-Simon rangeait les artistes, il ne revenait que de « prouver » que le « principe fondamental de la morale divine », à savoir celui de la *fraternité* des hommes, était devenu, « depuis que les progrès des lumières [avaie]nt permis d'anéantir complètement les restes de l'esclavage », « susceptible d'applications tout-à-fait neuves et infiniment plus précises »⁸⁷². Saint-Simon se pique de préciser que même les « savan[t]s » ne devraient être considérés que comme une « classe secondaire » par rapport à celle des « industriels »⁸⁷³. Or, comment, en une seule année, la pensée de Saint-Simon pouvait subir un complet renversement ? Comment celui qui affirmait encore dans son *Catéchisme* que « ce n'est point de la métaphysique que nous voulons faire », mais que « nous voulons au contraire la combattre » et que le « but de notre travail est de mettre des faits à la place des raisonnemen[t]s des métaphysiciens »⁸⁷⁴, pouvait, l'année suivante, aller, comme le veut Egbert, « emphatis[er] les aspects spirituels de la société »⁸⁷⁵ ? Comment celui qui était convaincu que la « nuit du 4 août [1789] », la « nation française [...] a[vait] proclamé sa majorité », c'est-à-dire, selon la terminologie de l'époque, d'avoir atteint cet âge de maturité et responsabilité, ce « degré de développement intellectuel », qui consentait aux « individu[s] » de se soustraire à toute autorité de type patriarcal⁸⁷⁶ ; que l'« opinion publique » était, désormais, la « reine du monde »⁸⁷⁷ et que, en somme, la masse des travailleurs et des producteurs pouvait et devait, enfin, diriger la société ; comment ce même homme pouvait, après seulement quelques mois, concevoir la société « de façon hautement romantique »⁸⁷⁸ ? Comment celui qui accusait le « gouvernement » de choisir, encore en grande partie, les « fonctionnaires publi[que]s » selon le critère de la « naissance »⁸⁷⁹, pouvait céder à la mystique romantique selon laquelle la voie du salut de l'humanité serait indiquée par une poignée d'hommes de « génie », de « poètes », *élus* et directement *inspirés* par une force transcendante ?

En réalité, il n'en est rien : dans le *Dialogue* de décembre 1824, ce texte où Saint-Simon et Halévy font, pourtant cela est vrai, des artistes une « avant-garde », la position de

872 *Ibid.*, p. 211-212.

873 « La classe industrielle est la classe fondamentale, la classe nourricière de toute la société, celle sans laquelle aucune autre ne pourrait subsister : ainsi elle a le droit de dire au savans, et à plus forte raison à tous les autres non industriels, nous ne voulons vous nourrir, vous loger, vous vêtir et satisfaire en général vos goûts physiques qu'à telle condition. Votre observation [...] nous détermine à ne nous adresser aux savans que comme à une classe secondaire » ; *ibid.*, p. 216.

874 *Ibid.*, cahier I, p. 32.

875 D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 341.

876 H. Saint-Simon et A. Comte, *op. cit.*, cahier IV, p. 200-202.

877 *Ibid.*, p. 210.

878 D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 342.

879 H. Saint-Simon et A. Comte, *op. cit.*, cahier IV, p. 209-210.

Saint-Simon ne cède nullement aux charmes mystico-romantiques et, au fond et en dépit de quelques expressions ambiguës – qu'on ne retrouve pas dans les écrits dont Saint-Simon fut le seul auteur –, ne bouge guère d'un seul pas par rapport aux positions fondamentales, d'un matérialisme et d'un socialisme démocratique radicaux qu'il avait prêchés dans le *Catéchisme* et les écrits précédents. Hadjinicolaou, d'ailleurs, devait reconnaître que la conception de Saint-Simon et Halévy rejetait *autant* le classicisme *que* le romantisme et ledit *art pour l'art*⁸⁸⁰. En effet, nous avons vu par l'exemple du « naturalisme », c'est-à-dire, la tendance poético-esthétique liée au rationalisme empiriste et critique, qu'il n'est nullement absurde de songer à une position anti-classiciste et anti-académique qui ne coïncide pas, pourtant, avec celle de la réaction romantique : les valeurs de la *modernité* avaient déjà offert une alternative ouvrant à l'art moderne la possibilité de sortir de l'étau transcendantaliste dans lequel autant la tendance classiciste que, encore, celle romantique continuaient à vouloir le serrer. Or, si les textes de Saint-Simon ne semblent pas offrir d'éléments suffisants pour qu'il puisse être rangé parmi les défenseurs du « naturalisme », il faut néanmoins souligner qu'il ne conçoit pas seulement l'art comme une activité productive *positive* et proprement *humaine*, en dehors de tout mysticisme de l'inspiration divine et de l'union avec les forces transcendantes – nous allons le voir mieux –, mais aussi qu'il songe à aligner l'activité poético-esthétique dans le sillon des « sciences physiques »⁸⁸¹.

Le concept d'« avant-garde » proposé par Saint-Simon et Halévy trouve, donc, une détermination inusitée – par rapport à celle qui s'institutionnalisera au XXe siècle – et qui ne se laisse pas réduire à cette logique de l'innovation et de l'autonomo-télie qui hante l'opposition formaliste entre le traditionalisme classico-académique et le (souvent néo- ou pseudo-) romantisme de la « rupture avec la tradition », entre art « officiel » et art « anti-conformiste » ou « subversif », etc. Comme nous avons essayé de l'expliquer, dans la période qui enveloppe la Révolution Française, le problème central des idéologues devient celui de fournir la légitimation d'un régime politique qui redéfinisse les rapports intersubjectifs – ceux entre les classes sociales, notamment – et gnoséologiques de manière

880 N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 51-52.

881 « Et enfin, que l'esclavage ayant été aboli par la révolution française, le temps était venu où l'on pouvait faire marcher de front les sciences morales et les sciences physiques, et donner aux premières ce caractère positif, ce degré de certitude et de perfection progressive, qui distingue si éminemment les secondes. On sent combien ces principes, appliqués aux sciences et aux beaux-arts, peuvent être féconds en aperçus nouveaux, en observations grandes et utiles, et quel champ, vierge encore, ils ouvrent à la morale et à la critique littéraire » ; [L. Halévy], « Introduction », *cit.*, p. 10-11.

réactionnaire ou progressiste – selon la terminologie qui s'affirme au XIXe siècle par rapport aux valeurs de la *modernité* – ; ce qui, dans les domaines de la psychologie et de la logique, se traduit aussi dans les différentes solutions et prises de position en ce qui concerne les relations entre les facultés humaines – sens, raison, imagination, intuition, savoir-faire, contemplation, etc. – et entre les catégories de l'individuel, du particulier et de l'universel.

C'est dans ce nœud de problèmes que, comme nous l'avons vu, l'*esthétisme aristocratique*, foncièrement romantico-transcendantaliste, s'est battu pour la recherche d'une *unité* – mystique – qui, par la suite sera poussée dans la pénombre par l'*esthétisme bourgeois* – bâti sur une vision du monde individualiste. Toute la pensée de Saint-Simon, qui se forme exactement à la même époque du Romantisme, et, donc, aussi son concept d'art d'avant-garde, sont profondément enracinés dans cette conjoncture historique et ses préoccupations fondamentales : le programme du socialisme saint-simonien, à l'intérieur duquel, seulement, le concept saint-simonien d'« avant-garde » peut être compris dans sa réelle signification, est tout tourné vers la solution des divisions que l'essor de la *modernité* et l'effondrement du système social, des valeurs féodales et de l'*ancien régime*, avaient engendré⁸⁸². Sauf que, comme nous allons le voir, Saint-Simon, à partir d'une prise de position idéologico-politique *opposée* à celle romantique, esquisse une conception de l'art qui, à son tour, s'oppose programmatiquement *autant* au conservatisme classico-académique *qu'à* ladite « rupture avec la tradition » d'empreinte romantico-transcendantaliste.

Mais une autre raison a porté à une lecture déformée de la position saint-simonienne : trop souvent, l'on considère les textes d'un saint-simonien de la seconde génération comme Barrault – auteur d'un discours *Aux artistes* (1830) – ou, même, d'un fourieriste comme Laverdant – auteur de l'article *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (1845) –, comme des *développements* de la conception du *Dialogue* de Saint-Simon et Halévy, alors que, en revanche, ils présentent toute une série de glissements plus ou moins subreptices qui, par rapport à la pensée saint-simonienne, provoquent une véritable

882 Dans les *Opinions*, les saint-simoniens donnent cette définition de la philosophie : « Très peu de personnes se font une idée nette de la marche qui a été suivie par les philosophes, et de la manière dont se sont opérés les progrès de la philosophie. La Philosophie est la science des généralités. La principale occupation des philosophes consiste à concevoir le meilleur système d'organisation sociale, pour l'époque où ils se trouvent, à en déterminer l'admission par les gouvernés et par les gouvernants, à perfectionner ce système autant qu'il en est susceptible, à le renverser ensuite, quand il est parvenu aux extrêmes limites de son perfectionnement, pour en construire un nouveau avec les matériaux rassemblés dans toutes les directions particulières par les hommes livrés à des travaux intellectuels spéciaux » ; [H. Saint-Simon], « Quelques opinions philosophiques à l'usage du Dix-Neuvième siècle », in AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, cit., p. 25-26.

inversion de valeurs. En effet, s'il faut attendre ces écrits pour retrouver cette conception selon laquelle les artistes assureraient un rôle de véritables *prophètes* de l'utopie politique et de *conducteurs* du progrès social, c'est que seulement ces auteurs plus tardifs du socialisme français glissent – non sans contestation à l'intérieur des groupes respectifs – vers ce spiritualisme d'ascendance romantique qui rattache la production des œuvres d'art à des *inspiration* et *révélation mystiques* et proprement *divines*⁸⁸³. Glissements nullement surprenants, si l'on pense que Laverdant s'était efforcé de concilier le socialisme fouriériste avec le catholicisme. Également, Barrault ramène inlassablement à la source de ce « catholicisme » que les premiers saint-simoniens avaient explicitement condamné⁸⁸⁴, les plus hautes manifestations poétiques du passé le plus reculé, comme du plus proche⁸⁸⁵. Dans cette perspective, le mépris de Barrault de la production poético-esthétique liée à l'« époque critique » – à savoir, la *modernité* et, donc, soutient-il, à l'« égoïsme », aux intérêts des « individus » et au manque d'« amour »⁸⁸⁶, son exaltation des champions de la « littérature qu'on nomme *romantique* » – Chateaubriand, Byron, Walter Scott, Goethe et Mme de Staël⁸⁸⁷, son penchant pour un certain mysticisme de l'art⁸⁸⁸, ainsi que sa nostalgie pour l'art religieux médiéval⁸⁸⁹ et, surtout, pour l'« ancien ordre des choses »⁸⁹⁰, restent fort

883 Barrault écrit : « Nous [les disciples de Saint-Simon] nous efforcerons de déterminer d'après lui l'avenir de l'humanité ; et c'est à la guider vers cet avenir que doivent aujourd'hui s'employer les artistes. Alors seulement, se relevant du rôle subalterne auquel ils se sont abaissés, au lieu de marcher à la suite de la société, ils s'avanceront à sa tête, et rempliront enfin la noble mission à laquelle ils sont appelés. [...] que l'humanité se remette en marche, à leur voix et au bruit de leurs concerts ! » ; « [...] dans son libre essor, [l'artiste] plane au-dessus de la terre, et, voisin du ciel, c'est de là que se fait entendre sa voix inspirée et souvent prophétique ; la foudre n'en doit plus redescendre avec lui, mais un feu pur, pacifique, sacré, capable d'embraser tous les cœurs ! L'artiste seul, en un mot, par la puissance de cette sympathie qui lui fait embrasser Dieu et la société, est digne de diriger l'humanité » ; Émile Barrault, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts – Doctrine de Saint-Simon*, Paris, Mesnier, 1830, respectivement aux p. 74-75 et 78. Laverdant de son côté, en remémorant un épisode auquel il avait assisté, écrit : le « poète avait répété, comme les prophètes, sans en comprendre tout le sens profond, la parole dictée par les anges » ; et il peut conclure de la sorte son essai sur le « rôle des artistes » : « vous devez savoir déjà que, dans notre Nouveau Monde [celui imaginé par Fourier], votre essor ne sera point gêné ni votre âme opprimée : non, nous vous parlerons toujours de Charité, d'Espérance et de Foi. D'une main, nous vous montrons l'abîme des douleurs, l'enfer social où se débat l'homme martyr, en vous criant : Ayez pitié de vos frères, excitez les sympathies publiques, aidez à mettre un terme à ce long supplice des misères et des haines ! Nous élevons l'autre main vers le ciel, en vous disant : Allez dans votre liberté, artistes ; montez pleins d'enthousiasme, et emportez à votre suite l'humanité jusques aux pieds de Dieu » ; Désiré Laverdant, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », in *La Phalange. Revue de la science sociale*, II et III livraisons, t. I, 1845, p. 268 et 272.

884 Ils le condamnèrent tout en le distinguant du « christianisme » : cf. [H. Saint-Simon], « Quelques opinions philosophiques à l'usage du Dix-Neuvième siècle », cit., p. 50 sq.

885 É. Barrault, *op. cit.*, p. 32 sq.

886 *Ibid.*, p. 65 sq.

887 *Ibid.*, p. 63-65.

888 Barrault fait, par exemple, l'éloge de la musique qui, par la « nature » « vague et mystérieuse » de sa « langue », aurait exercé, encore, une sorte de pouvoir *unanimiste* ; cf. *ibid.*, p. 70.

889 *Ibid.*, p. 67, par exemple.

890 *Ibid.*, p. 69.

symptomatiques.

Jean Dautry, dans un article pour nous extrêmement intéressant, rappelait comment, bientôt après la mort du fondateur de la « doctrine », les plus proches disciples de Saint-Simon, à savoir Halévy et Rodrigues, seront

bousculés par la seconde vague enthousiaste, lectrice de Bonald et de Maistre, et aussi des gnostiques et des néo-gnostiques comme Claude de Saint-Martin et Fabre d'Olivet.

Lorsque Enfantin et ses plus proches amis en arrivent aux éons mâles et aux éons femelles, au Père incarnation de Saint-Simon et à la Mère qu'il s'agit de découvrir parmi les belles des harems d'Orient, est-il besoin d'affirmer que tout ce qui venait directement de Saint-Simon a été jeté par dessus bord ?

L'Enfantinisme n'a plus rien à débattre avec le *Nouveau Christianisme*. Saint-Simon est un intrus dans la *Religion de Saint-Simon*. Et les saint-simoniens, qui ont rompu toutes les amarres avec le XVIII^e siècle rationaliste, avec les idéologies et les cultes révolutionnaires, sont en train de devenir en politique aussi de fieffés réactionnaires, avant de finir en « technocrates » purs et simples.⁸⁹¹

Si Saint-Simon avait fait du Christianisme le germe d'une religion purement *humaine et fraternelle*, le second saint-simonisme retombe dans la mystique de la religion révélée. Dans les écrits de Saint-Simon, en effet, l'emploi rhétorique et étymologique, de tout un vocabulaire qui avait été, pendant les derniers siècles, l'apanage de l'idéologie chrétienne – quand il parle de principes « sacrés » ou « divins », de « catéchisme », de « religion », de « sacerdoce », de « nouveau christianisme », même – ne doit pas induire en erreur : en fait, comme Dautry le rappelle, Saint-Simon soutient clairement, selon une conception pleinement rationaliste et matérialiste, que Dieu avait été « inventé » par l'homme⁸⁹² ; raison pour laquelle il peut traiter Dieu en simple idée, comme un problème logique, dont on peut formuler la réfutation rationnelle. La survivance d'un vocabulaire para-chrétien ne tient, comme nous l'avons anticipé, qu'à une étymologie qui n'exclue point un usage tout à fait profane de certains termes : « religion », nous l'avons vu, peut rester un concept central du socialisme ratio-matérialiste de Saint-Simon dans la mesure où il ne renvoie qu'à la propriété de *relier* entre eux les hommes – et il est significatif que dans son *Catéchisme positiviste*, Comte, qui fut secrétaire de Saint-Simon avant Halévy, garde encore ce sens-là – ; le mot « catéchisme », d'ailleurs, ne signifie rien d'autre qu'*instruction orale* d'une doctrine – et si le *Catéchisme des industriels* est un texte écrit, il est cependant écrit en forme de *dialogue*, tout comme le *Catéchisme positiviste* de Comte – ; et, surtout, la

891 Jean Dautry, « Nouveau Christianisme ou Nouvelle Théophilantropie ? Contribution à une idéologie religieuse de Saint-Simon », in *Archives de sociologie des religions*, n. 20, 1965, p. 29.

892 *Ibid.*, p. 11-12.

religion chrétienne est réduite au simple précepte du respect fraternel entre les hommes, de manière qu'elle est réduite à une *morale* purement *positive*, qui n'a besoin d'aucune légitimation transcendantale⁸⁹³ ; et ainsi de suite. Cette survivance terminologique n'a, donc, qu'une pure fonction rhétorique historiquement inévitable, c'est-à-dire, comme le précise Saint-Simon lui-même, celle de servir la finalité politique de la propagation de la doctrine du socialisme chez la masse encore habituée au vocabulaire et aux valeurs de l'« ancien » christianisme et/ou peu instruite et, donc, pas encore prête à accueillir une vision du monde radicalement matérialiste – ce que Saint-Simon appelle « Physicisme »⁸⁹⁴. Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que sous la Restauration la profession d'athéisme – tout comme celle d'opposition à la royauté – devient de plus en plus difficile car la censure est de plus en plus intransigeante à ce sujet. Il n'en reste pas moins que les saint-simoniens puissent déclarer dans leurs *Opinions*, en évidente opposition aux romantiques, que le « pouvoir temporel », jadis de la « noblesse », devait désormais aller aux « industriels » – la masse des travailleurs – et le « pouvoir spirituel », jadis détenu par le « clergé », devait maintenant aller aux « savants » et aux « artistes »⁸⁹⁵.

L'on peut apercevoir déjà, par ces dernières observations, que l'argument, avancé par Egbert, selon lequel Saint-Simon – avec son disciple Halévy – aurait défini l'artiste dans

893 H. Saint-Simon, *Nouveau Christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, Paris, Bossange Père, 1825, p. 2-3. Cf., aussi, [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 342 et 367-369. Et dans l'« Introduction » aux *Opinions*, Halévy précise, de manière explicite : « C'est donc du christianisme que doit dater une ère nouvelle en littérature. Nous ne voulons pas dire par là qu'il faille remplacer les souvenirs du culte païen par les inspirations du culte catholique ; nous voulons dire que le christianisme, parvenu à son entier accomplissement (l'abolition de l'esclavage parmi les hommes, opérée en France par la révolution), a ouvert une route nouvelle aux savants [...] ; aux artistes, et aux théologiens [...] ; aux chefs des travaux industriels [...] ; en un mot, à la société toute entière, et par cela même à la littérature [...] » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 6.

894 « Le Physicisme n'a point les inconvénients du Déisme. Cette conception possède éminemment le caractère d'unité comme il est facile de s'en convaincre par l'examen des premiers termes de la série. L'univers est un espace sans bornes rempli de matière en mouvement. [...]. Je dis, je crois avoir prouvé que l'idée de Dieu ne doit pas être employée dans les sciences physiques, mais je ne dis pas qu'elle ne doit pas servir dans les combinaisons politiques, au moins pendant longtemps. Elle est la meilleure manière qu'on ait trouvée de motiver les hautes dispositions législatives. Il faut tout examiner et combiner, en se plaçant au point de vue du Physicisme ; les opinions scientifiques arrêtées par l'École devront être revêtues des formes qui les rendent sacrées, pour être enseignées aux enfants de toutes les classes et aux ignorants de tous les âges » ; H. Saint-Simon cité in Jean Dautry, *op. cit.*, p. 12. Cf., aussi, H. Saint-Simon, *Catéchisme des industriels*, cit., cahiers IV, p. 228. Va dans le même sens un passage du *Dialogue* de 1824 : « Il se peut que cette publication n'obtienne actuellement aucune espèce de succès [...]. Nous ne serions point étonnés de cet échec : loin d'en chercher la cause ailleurs qu'en nous-mêmes, nous penserions alors que nous avons mal compris l'esprit de notre époque [...] ; loin de nous laisser décourager, [...] nous chercherions à exposer d'une manière plus conforme au goût du temps des principes philosophiques auxquels rien ne pourra nous faire renoncer, parce que nous sommes dans la conviction intime qu'ils sont vrais et salutaires » ; [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 386.

895 *Ibid.*, p. 366-367.

les termes du Romantisme⁸⁹⁶, n'a non plus aucun fondement. Le fait que Halévy et Saint-Simon considèrent les artistes comme des « hommes à imagination » et « essentiellement passionnés »⁸⁹⁷ ne prouve nullement leur appartenance ou proximité à la position romantique : déjà les philosophes des Lumières voyaient dans les « beaux-arts » et la « poésie » les domaines spécifiques de l'*imagination* et du *sentiment* ; et ce n'est pas un hasard si l'Esthétique émergea en tant que sphère et discipline philosophiques distinctes – notamment, de la Logique – dans le cadre du rationalisme empirico-critique et du sensualisme des siècles XVIIe et, définitivement, XVIIIe⁸⁹⁸. Mais, ce n'est pas tout : dans leur *Dialogue*, Saint-Simon et Halévy précisent clairement que, après les progrès des Lumières, le temps du « règne exclusif » de l'« imagination » était « passé » et que, désormais, si l'« imagination » n'était pas combinée avec la « raison », si elle restait « sans objet » – et il est clair, par là, que les saint-simoniens attaquent le Romantisme, justement –, elle devait être considérée comme « rétrograde »⁸⁹⁹ : au lieu de rendre l'art à la connaissance ésotérique d'une aristocratie d'élus, le rationalisme *moderniste* fait appel – ultime profanation de la Modernité – au « sens commun » :

Maintenant que la grande œuvre du christianisme s'accomplit ; que la fraternité règne entre les hommes et les nations ; que de grandes erreurs ont été pour jamais détruites ; que la société devient de plus en plus positive, il faut que les arts prennent définitivement l'attitude qu'ils ont eu tendance à prendre depuis un siècle environ : il faut qu'ils aient du sens commun.

Tel est en effet le caractère du temps où nous vivons. Il a fallu que l'espèce humaine, en Europe, passât par de terribles crises, avant d'arriver à une époque de maturité et de raison, avant de voir ses différentes facultés parvenues toutes à un tel développement, et maintenues dans un tel équilibre, que l'une ne dominât pas à l'exclusion des autres, mais que toutes pussent être dirigées de concert vers un but d'amélioration générale et complète.

Sans doute l'imagination aura long-temps encore un grand empire sur les hommes ; mais son règne exclusif est passé ; et si l'homme est aussi avide que jamais des jouissances que les beaux-arts procurent, il exige que sa raison trouve aussi son compte dans ces jouissances : ainsi les arts risqueraient de perdre pour toujours leur importance, et, loin de diriger la marche de la civilisation, ils ne seraient plus rangés parmi les besoins de la société, s'ils s'obstinaient à suivre une direction où ils n'ont plus rien à exploiter ; celle de l'imagination sans objet, de l'imagination rétrograde.⁹⁰⁰

896 « In his *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Saint-Simon defined "artist" in a Romantic way as signifying "the man of imagination", thus reflecting the stimulation of such eighteenth-century figures as Jean-Jacques Rousseau and various early German Romantics » ; D. D. Egbert, *op. cit.*, p. 342.

897 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 358-359. Au tout début du *Dialogue*, les auteurs avaient fourni en note cette définition de l'« artiste » : « Nous entendons par artiste le *poète* dans toute l'étendue de ce mot : le mot *artiste*, dans ce dialogue, comme dans tout l'ouvrage, signifie donc l'*homme à imagination*, et il embrasse à la fois les travaux du peintre, du musicien, du poète, du littérateur, etc., en un mot, tout ce qui a pour objet la *sensation* » ; *ibid.*, p. 331.

898 Sur ce sujet s'accordent l'*Esthétique* de Croce et *La philosophie des Lumières* de Cassirer.

899 Car, affirment les premiers saint-simoniens, désormais, « nous avons des poètes, des artistes, qui ont plus que de l'imagination et du talent » ; cf. *infra*.

900 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 342-343.

Nous touchons, ici, non seulement à l'un des points les plus importants de la position saint-simonienne ; à l'un des nœuds où se recoupent tous les thèmes fondamentaux de la pensée qui l'alimente ; mais aussi à l'un des points qui révèlent le plus explicitement sa prise de position par rapport aux questions des scissions modernes. La question, au premier abord étroitement philosophique, de la relation entre la part rationnelle et celle irrationnelle dans la gnoséologie et la communication intersubjective résume, pour ainsi dire, la complexité de la position saint-simonienne, son ouverture au dépassement du mysticisme, d'une part, et du rationalisme étroitement empiriste, de l'autre. En fait, l'appel à des expériences psychiques qui assurent un rapport à la fois rationnel et sentimental-imaginatif, entre le sujet et la réalité et les autres hommes, traduit l'exigence de dépasser les hiérarchies rigides et les cloisonnements, les rapports d'exclusivité que la logique formelle, autant que celle transcendante, instaurent, de manière opposée, entre les facultés humaines ; c'est, peut-être une lueur de *dialectique* que l'on peut apercevoir, ici, dans les textes de Saint-Simon et ses plus étroits collaborateurs⁹⁰¹.

L'appel de ces derniers traduit l'exigence de dépasser les positions essentiellement *critiques* qui, au XVIIIe siècle, avaient préparé l'idéologie anti-transcendantaliste et démocratique-révolutionnaire, pour satisfaire les impératifs d'une seconde phase, celle d'une *reconstruction* qui rendit inactuel l'« égoïsme » émergé des nouveaux rapports sociaux – « ce fruit bâtard de la civilisation », est-il appelé dans le *Dialogue*⁹⁰² –, sans, cependant, revenir aux modes *anciens, traditionnels*, de penser et assurer l'*union* de toutes les *parties* : pour Saint-Simon, sauvegarder la « raison » entraîne l'obligation d'établir des *nouveaux rapports organiques* par des modalités qui ne renoncent pas aux valeurs de la *positivité* – celles historico-sociales, physico-matérielles – et de la *raison critique*⁹⁰³ ; des modalités qui, donc, empêchent de refonder la société humaine sur des « connaissances vagues », « purement d'imagination » – et, donc, des simples « fiction[s] poétique[s] » – qui, dans les siècles précédents, avaient légitimé la « tyrannie », l'« esclavage » et le « mépris de la vie » terrestre⁹⁰⁴.

901 Goldman a observé que déjà Rousseau et Diderot avaient fait preuve d'une pensée dialectique, du moins par intermittence – L. Goldman, *op. cit.*, p. 773 sq. – ; et c'est aux champions des Lumières françaises que le premier saint-simonisme s'était abreuvé – bien que dans les *Opinions* l'on renvoie, outre qu'au genevois, plutôt à Voltaire qu'à Diderot ; cf. *infra*.

902 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 346-347.

903 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 3-4.

904 Cf. [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 344-349.

C'est sur ce point de discrimination fondamental que le premier saint-simonisme et celui de la seconde génération se séparent⁹⁰⁵ : si, pour le premier, il s'agit de *poursuivre*, de *développer*, la route de la *modernité* indiquée par les Lumières en mettant à l'œuvre une *raison* plus compréhensive, *organisante et, à la fois, critique*, afin de *dépasser* les positions déjà acquises ; le second, en revanche, croit devoir débarrasser le processus de réorganisation-reconstruction socio-spirituel de la contribution de la *critique*, car celle-ci aurait fait des temps modernes un âge de « décadence »⁹⁰⁶. Ainsi, Barrault, convaincu de l'incompatibilité essentielle des « arts » et de la « critique »⁹⁰⁷, entendait ramener ceux-là à leur fonction *mythologique*, de *media* d'une *croissance* en des valeurs et, surtout, en une promesse de bonheur d'une utopie à venir⁹⁰⁸. Cette position polémique du second saint-simonisme envers les manifestations critico-modernes de la sphère poético-esthétique se traduit aussi en des accusations contre les « musées » et les « théâtres » : lieux, ces derniers, qui, selon Halévy et Saint-Simon, fournissaient les plus hautes possibilités pour l'art « d'avant-garde », et où, selon Barrault en revanche, la puissance que les œuvres d'art exerçaient jadis dans les « temples » se trouvait comme neutralisée⁹⁰⁹. Ce n'est pas tout : en portant à bout ce point de vue, Barrault pouvait entrevoir dans l'*art* – lui, oui, « de manière hautement romantique » – l'arme pour faire « cesser » le « règne » de la « critique »⁹¹⁰. Ainsi, bien qu'il entendît promouvoir la « doctrine de Saint-Simon » – comme cela est dit par le sous-titre de son écrit –, le second saint-simonisme – auquel Dautry croit bien devoir changer le nom en *Enfantinisme* – finit par en renverser la finalité théorique fondamentale, à savoir, la tentative de substituer la vision du monde aristocratico-transcendantaliste – et *traditionaliste*, donc –, encore hégémonique jusqu'à la fin de la Restauration et défendue par les romantiques, par celle, peut-être – du moins *in nuce* –, dialectico-matérialiste, où démocratisation et matérialisme se nouaient intimement.

905 Albera est le seul à apercevoir une différence entre premier et second saint-simonisme, bien qu'il n'approfondisse la question et insère, dans le second, aussi Halévy et Rodrigues, avec *Enfantin* ; cf. F. Albera, *op. cit.*, p. 20-21.

906 É. Barrault, *op. cit.*, p. 71-72.

907 *Ibid.*, p. 72.

908 *Ibid.*, p. 61-62 et 73 sq.

909 *Ibid.*, p. 16-17 et 66 sq. Il est assez indicatif que le dernier Huysmans, converti au catholicisme, puisse écrire, dans son texte sur le retable de Colmar : « Jésus est encore chez lui dans ce musée [anciennement, un couvent], mas un sacrilège énorme souille la lisière de ce lieu demeuré pur. Attenant à l'ancienne église, parade un théâtre bâti sur le cimetière des recluses. Et des pitres et des baladins s'agitent, en proférant le verbe impie des pièces, sur les ossements des saintes » ; Joris-Karl Huysmans, *Trois primitifs. Les Grünwald du musée de Colmar, le Maître de Flémalle et la Florentine du musée de Francfort-sur-le-Main* [1905], Paris, Flammarion – Albert Messein, 1967, p. 44.

910 É. Barrault, *op. cit.*, p. 73.

Toute la pensée de Saint-Simon n'est, en fait, que l'effort de combattre et renverser la position transcendantaliste qui sera ressassée par la tradition romantico-transcendantaliste encore tout au long des deux derniers siècles : au lieu d'*espérer* – au double sens d'attendre et d'escompter – de la mort corporelle ou d'une expérience extatique symbolique, passages obligés pour atteindre un « bonheur » que le présent et le monde refusaient aux hommes, l'accomplissement du retour à un passé originel et à un au-delà mythiques, la véritable doctrine de Saint-Simon – dont, il ne faut pas l'oublier, le marxisme se nourrira de manière remarquable – affirmait avec résolution que le *futur de bonheur est de ce monde*⁹¹¹. Le point est que cette « doctrine », loin de pouvoir être enfermée dans les rigides oppositions, dans les rapports d'exclusivité, propres du rationalisme formel, d'une part, et du nouveau transcendantalisme, de l'autre, tente de parcourir un horizon encore à explorer et qui était devenu visible seulement grâce au travail des Lumières et ses « conquêtes » spirituelles⁹¹². La pensée de Saint-Simon et ses premiers disciples, en effet, est toute tournée vers l'obtention d'un « ordre de choses meilleur et plus élevé »⁹¹³, vers le « but » fondamental d'une « amélioration générale et complète » – comme nous le rappelions dans le long passage cité plus haut –, d'une « amélioration » *positive* de cette « masse » constituée principalement par la classe travailleuse : un « ordre » fondé sur le critère du « mérite » – démocratique, donc – et non plus sur des privilèges de naissance⁹¹⁴.

911 « L'âge d'or, qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous ; l'avenir se montre aux yeux des peuples non plus comme un écueil, mais comme un port. Jusqu'ici les hommes ont toujours légué à leurs descendants l'amour et l'admiration du passé ; tourmentés par un besoin de bonheur, dont ils n'entrevoyaient pas la possibilité sur cette terre, ils le cherchaient en arrière d'eux ou dans le ciel. En proie à des douleurs physiques positives, ou à de vagues souffrances morales, ils se consolait par des chimères : ils disaient que l'homme est né pour souffrir, que les temps de félicité s'étaient enfuis pour toujours, qu'il n'y a de bonheur à espérer que lorsqu'on n'est plus. Ils rêvaient un âge d'or, où tous les hommes vivaient en frères, réunis par les plus doux nœuds sociaux ; où la guerre était inconnue ; où régnaient l'amour, l'innocence et la candeur ; où coulaient des ruisseaux de miel et de lait, emblème de l'abondance et de la santé. Ainsi l'homme attribuait à la faiblesse de l'enfance tous les privilèges de la virilité, et croyait trouver dans le passé le plus reculé ce qu'il n'osait promettre à sa postérité la plus lointaine. Étrange illusion ! Comme si le bien pouvait précéder le mal, la vérité se montrer avant l'erreur, et la force avant la débilité ! Comme si une pareille idée n'était point contraire à la morale, à l'organisation de l'homme, et aux lois de la nature ! » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 15-16.

912 « La littérature du dix-huitième siècle a la première senti sa mission ; c'est du milieu d'elle, c'est de la bouche de Voltaire et de Rousseau, qui en furent les chefs, qu'est sorti ce premier cri, ce cri de marche, qui a mis en mouvement toute la puissance intellectuelle de la société, et qui a conduit l'esprit humain aux plus nobles et aux plus rapides conquêtes » ; *ibid.*, p. 3.

913 *Ibid.*, p. 11.

914 « Nous disons donc et nous ne craignons pas que cela nous soit contesté : "La meilleure organisation sociale est celle qui rend la condition des hommes composant la majorité de la société, la plus heureuse possible, en lui procurant le plus de moyens et de facilités pour satisfaire ses premiers besoins. C'est celle dans la quelle les hommes qui possèdent le plus de mérite, et dont la valeur intrinsèque est la plus grande, ont le plus de facilité à parvenir au premier rang, quelle que soit la position dans laquelle le hasard de la naissance les ait placés » ; [H. Saint-Simon], « Quelques opinions philosophiques à l'usage du Dix-Neuvième siècle », cit., p. 30.

Or, ce renversement de la vision du monde aristocratico-transcendantaliste, par lequel s'ouvrait aux hommes la possibilité de leur *amélioration physique et morale* – matérielle et psychique –, devenait légitime dans la mesure où, au lieu de soumettre le destin de l'histoire terrestre à une impénétrable volonté métaphysique et à l'élite qui s'en était proclamée l'instrument médiateur, le saint-simonisme renvoyait aux bases constituées *par les lois de la nature, et aux possibilités du labour et de la collaboration entre les hommes* : c'est en vertu de l'« étude » et de la connaissance empiriques « de la nature » que, observe Saint-Simon, les hommes étaient désormais – non par hasard, depuis la fin du Moyen Âge⁹¹⁵ – devenus « avides d'une morale qui soit simple et positive comme elle [comme la nature] »⁹¹⁶. Le renversement de la vision du monde aristocratico-transcendantaliste pouvait s'accomplir, alors, seulement si l'« homme » était « inspir[é] » par « cette croyance en lui, sans laquelle il tombe dans l'apathie, et devient la proie de l'égoïsme, qui n'est au fond qu'une méfiance mutuelle de nos forces »⁹¹⁷. Et si l'on pourrait remarquer que, par là, l'on fondait encore la nouvelle morale sur l'*inspiration* et la *croyance*, il faudra préciser que, dans ces nouveaux termes, celles-ci ne renvoient plus à une force transcendante et à une autorité sur-humaine, mais à la force toute immanente et historique, expérimentalement et positivement vérifiable, du travail humain. En d'autres termes, le passé, le présent et le futur de l'histoire et de la société, l'évolution *nécessairement progressive* de celles-ci, sont ramenés aux rapports dialectiques et parfaitement *immanents* des volontés et capacités humaines et des nécessités naturelles⁹¹⁸. Plus : c'est précisément dans le développement *technique*, dans la croissante maîtrise *pratique* des éléments naturels, dans le *savoir-faire* –

915 « L'époque du quinzième siècle a été la plus mémorable de toutes les époques de l'esprit humain ; tous les travaux précédents ne doivent être considérés que comme des opérations préliminaires et préparatoires ; il semblerait qu'à cette époque tous les grands hommes qui avaient existé soient sortis du tombeau, et se soient réunis en une assemblée, pour aviser au moyen de faire concourir toutes les capacités intellectuelles à l'amélioration du bien-être de l'espèce humaine. C'est justement à cette époque que les hommes ont possédé tous les instruments intellectuels nécessaires pour combiner leurs forces et leurs capacités dans toutes les directions pacifiques. On a pu dès lors entrevoir la possibilité d'effectuer la grande opération morale, poétique et scientifique, qui doit déplacer le paradis terrestre, et le transporter du passé dans l'avenir. Cette opération intellectuelle est la plus importante de toutes celles qui peuvent être faites ; elle est celle qui améliorera le plus directement le sort de la société en perfectionnant sa morale » ; *ibid.*, p. 58-59.

916 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 13.

917 *Ibid.*, p. 14.

918 « Oui, nous le proclamons avec conviction, la société, depuis qu'elle existe, n'a jamais fait un pas en arrière ; on a pu ralentir son développement, mais il n'était pas au pouvoir de l'homme de l'empêcher » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 19. Et le *Dialogue* conclusif débute par l'un de ces constats fondamentaux : « La plainte, dans la bouche du faible qui n'a ni l'espoir ni le moyen de remédier aux inconvénients de sa situation, est un droit naturel et une sorte de consolation ; mais dans la bouche du fort, qui se lamente lorsqu'il ne tiendrait qu'à lui de faire disparaître la cause du malaise physique ou moral qu'il peut éprouver, la plainte n'est qu'un ridicule » ; [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 332.

c'est-à-dire, tout ce que le transcendantalisme dévalorisait comme simplement instrumental à la révélation divine –, que les plus étonnants progrès de la *modernité* puisaient, selon les premiers saint-simoniens, leur succès ; c'était grâce à ces développements-là que la volonté humaine pouvait s'élancer vers l'accomplissement de possibilités auparavant insoupçonnables et, notamment, le renversement des hiérarchies jusque lors établies, car, enfin, l'on pouvait comprendre que les événements terrestres n'étaient pas des punitions ou récompenses distribuées par les divinités, qu'ils ne dépendaient point de l'intercession d'une prétendue élite spirituelle, mais qu'ils étaient déterminés par le rapport dialectique entre, d'une part, les lois de cause à effet physiques et, d'autre part, la volonté, les connaissances et l'activité pratique des hommes⁹¹⁹.

Dans la conjoncture historique dont la Révolution Française constitue le tournant décisif, la pensée de Saint-Simon – et sa conception de l'art s'insère dans ce cadre – est, donc foncièrement, une prise de position contre les valeurs et les hiérarchies transcendantalistes et traditionalistes ; mais non seulement au niveau idéologique : elle l'est aussi sur le plan politique. En effet, inévitablement, dans la mesure où elle affirme, d'une part, que les peuples européens ont atteint leur âge de « maturité et de raison »⁹²⁰, et, d'autre part, que le destin d'un futur meilleur repose entièrement sur la coopération des « producteurs » – catégorie réunissant les « industriels », les « savan[t]s » et les « moralistes » –, l'hégémonie des hommes de pouvoir oisifs, désœuvrés – des aristocrates, en somme –, devait perdre toute légitimité⁹²¹ :

À Dieu ne plaise [...] que je refuse aux gouvernants des intentions louables ! Ils se font illusion ; ils sont dans une erreur complète ; voilà toute leur faute. Ils ne comprennent pas l'époque où ils vivent ; ils ne pensent pas assez que, de nos jours, la considération ne peut s'attacher qu'aux hommes de talent, qu'aux hommes utiles ; ils veulent jouir de la première importance, de la première considération, tandis qu'ils ne sont en effet que des hommes médiocres, puisqu'ils n'ont point mérité par leur travaux d'être rangés parmi les savans, les industriels ou les artistes.

La société européenne n'est plus composée d'enfants qui aient besoin, dans leur intérêt même, d'être dirigés par une surveillance forte et active ; elle est composée d'hommes dont l'éducation est faite, et qui ne demandent plus que de l'instruction. La politique ne doit plus être autre chose que la science de procurer à la masse la plus grande somme possible de biens matériels et de jouissances morales. Les gouvernants, quoique dominés par d'anciens préjugés, et soumis à l'empire des illusions, n'en rendent pas moins hommage par leur conduite générale à la force des opinions ; [...] ils ne se dissimulent pas qu'ils ont affaire à des hommes raisonnables, qui ne veulent

919 « Ce sont les savants [...] qui démontrent l'utilité pratique du savoir, qui accroissent la puissance de l'homme sur le monde extérieur, qui multiplient et répandent le bien-être et les jouissances de la vie humaine. C'est à eux de détruire entièrement l'empire que des connaissances vagues pourraient exercer encore » ; *ibid.*, p. 347-348.

920 *Ibid.*, p. 343.

921 *Ibid.*, p. 366-367.

pas vivre pour être gouvernés, mais qui consentent à être gouverner pour mieux vivre.⁹²²

Dans ce cadre, une continuité, tout aussi souterraine que structurelle, relie indissolublement la clôture de l'*Introduction* du volume des *Opinions*, avec l'ouverture du dialogue *L'artiste, le savant et l'industriel* qui en constitue la *Conclusion* : la conviction que la « population » française était « digne de son affranchissement, puisqu'elle s[av]ait », depuis la « nuit du 4 août »⁹²³, « se diriger elle-même », et l'appel enthousiaste et conséquent à l'*union* de toutes les forces du travail – « Unissons-nous donc ! » et « marchons *comme un seul homme* » – dans le « but commun » et fondamental d'améliorer les conditions de vie des hommes⁹²⁴, renvoient directement à la dénonciation de la « position sociale » insatisfaisante, car encore « subalterne », occupée en ce début de XIXe siècle par les « producteurs », et à la ferme déclaration qu'en eux, ou mieux dans leur collaboration, résiderait le « pouvoir » de « changer » cette position d'assujettissement, ainsi que les rapports sociaux – injustes et anachroniques –, en général⁹²⁵.

La solution saint-simonienne de l'*unité* répondant à la crise des valeurs traditionnelles, donc, ne pouvait pas aboutir, comme chez les tenants du nouveau transcendantalisme, à ce mythe de l'unité universelle du purement spirituel et, donc, à la suppression et soumission des valeurs de l'individuel, du matériel, du sensuel, du pratico-technique, etc. ; elle ne pouvait pas se traduire en une réunification-hiérarchisation mystico-métaphysique : selon la perspective *ratio-moderniste* de Saint-Simon, l'unité nouvelle devait, en revanche, se fonder sur les progrès atteints dans la connaissance des lois physiques positives – dont l'égalité fondamentale de tous les hommes – et sur la force de la collaboration, fraternelle et pacifique, des « producteurs ». Et l'union des trois catégories fondamentales de l'activité productrice ne faisait que *correspondre* aux trois facultés fondamentales de l'homme : les « moralistes » – « ces instituteurs du genre humain »⁹²⁶ –, les « savan[t]s » et les « industriels », en fait, mettaient à l'œuvre les sentiments et l'imagination, les connaissances théorico-techniques et leur application dans la praxis, dans un jeu de réciprocités niant toute rigide hiérarchie, ainsi que toute séparation, toute autonomie absolue et abstraite, de manière à ce que chaque catégorie et faculté devait

922 *Ibid.*, p. 334-335.

923 Dans la nuit du 4 août 1789, l'Assemblée Constituante vota l'abolition des privilèges et droits féodaux.

924 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 20-22.

925 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 331 sq.

926 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 16.

stimuler les autres et en être stimulée à son tour.

D'une part, donc, Saint-Simon n'avait jamais songé à donner aux artistes la suprématie dans la conduction des affaires politiques car celle-ci devait consister en une collaboration entre les trois catégories fondamentales du travail *productif* – où, à la limite, une quelque supériorité aurait pu être conférée à la catégorie majoritaire des « industriels », qui, comme nous l'avons déjà rappelé, auraient dû s'occuper de l'« administration de la fortune publique » – ; d'autre part et par là même, la conception saint-simonienne de l'art – et plus spécifiquement de l'art « d'avant-garde » – s'éloignait nettement de cette conception qui cautionne la soumission de la production poético-esthétique aux décisions ou aux directives des dirigeants d'un parti et, plus en général, des hommes de pouvoir : toute la pensée de Saint-Simon vise précisément le contraire, c'est-à-dire, à valoriser et rendre opérative la récente émancipation des artistes par rapport au système de cour et aux dogmes de l'Église⁹²⁷, et, plus profondément, à retourner la hiérarchie entre dirigeants politiques – « gouverneurs » – et « producteurs » : selon Saint-Simon, le temps était venu, en effet, pour qu'il pût être *positivement* établi que les premiers dussent travailler au service des seconds et non plus l'inverse. Cela étant admis, toutefois, seulement dans la mesure où les « gouverneurs » eux-mêmes faisaient partie de la masse des « producteurs » – des *gouvernés* – et non plus d'une classe hétérogène – d'hommes *distingués* par naissance – et juridiquement privilégiée⁹²⁸.

La nouvelle *unité*, donc, où forces organiques et critiques, matérielles et spirituelles, rationnelles et irrationnelles, entraînent en des rapports de collaboration active, pouvait être réalisée seulement si les « producteurs », les travailleurs eux-mêmes, réussissaient à s'appropriier du pouvoir politico-administratif. En effet, c'est par l'acte de prise de pouvoir des « producteurs » que, selon Saint-Simon, les artistes aussi auraient pu être chargés de leur tâche *spécifique* dans la direction des « affaires publiques », et donner ainsi une contribution décisive à l'établissement du nouvel « édifice social » :

927 Cf. [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 356-357.

928 « Ne vous semble-t-il pas comme à moi, messieurs, que toute la force de la société réside en nous [les artistes, les savants et les industriels] ; que toute la vigueur dont peut disposer le gouvernement, il la tient de nous ; que nous sommes en un mot le soutien, la vie du corps social ? [...]. À Dieu ne plaise cependant que je regarde les gouvernants comme inutiles ! Chargés de donner à la société la forme réglementaire, ils lui rendront des services très importants et très réels, du moment où, voyant la haute administration des affaires publiques confiée aux capacités positives, ils seront amenés à ne regarder leurs fonctions que comme secondaires, et à reconnaître qu'il doit y avoir entre eux et les hommes de l'industrie, des sciences et des beaux-arts, la même distance que celle qui existe, dans les collèges, entre les surveillants et les professeurs » ; *ibid.*, p. 332-334.

Tant que la direction des intérêts généraux sera l'apanage d'une classe d'hommes qui se croient propres à gouverner, par le fait d'une capacité spéciale, qu'ils regardent comme la plus utile, la plus positive, et qu'ils croient de bonne foi primer toutes les autres, l'admission de savants, d'industriels, d'artistes, dans cette classe et dans les fonctions qu'elle exerce, ne pourra produire qu'un ridicule assemblage, et ne sera jamais qu'une opération bâtarde.

Il sera surtout difficile de persuader à la masse, chez qui les gouvernants ont fini par inculquer certaines idées, que des artistes, qui sont des hommes essentiellement *passionnés* de leur nature, puissent utilement siéger parmi les gouvernants, qui par leur nature aussi sont essentiellement *raisonnables*. On sait que, dans leur langue, *raison* signifie *pouvoir* ; et ils ont une telle horreur de la *passion*, qu'ils redoutent jusqu'à celle du bien public.

Mais si une fois la capacité de gouverner, qui ne répond plus directement à un des besoins de la société, ou, pour parler avec plus d'exactitude, qui ne répond plus qu'à un de ses besoins secondaires, devenait subalterne par sa position, comme elle l'est en réalité, et cédait la direction des intérêts nationaux aux grandes capacités positives sur lesquelles repose l'édifice social, non seulement il n'y aurait plus anomalie, mais il y aurait *utilité* et *nécessité* dans la participation des artistes, des hommes à imagination, à la conduite des affaires publiques.

C'est ce que sentirait fort bien la masse : elle comprendrait que, puisque les arts, c'est-à-dire les travaux de l'imagination, sont essentiels à son bonheur et à ses jouissances, ceux qui les cultivent sont des hommes positivement utiles, et dignes de figurer dans une réunion d'hommes *positifs* ; d'un autre côté, ce serait aux artistes à réhabiliter la *passion*, en dirigeant leur travaux vers le but commun, « la plus grande amélioration physique et morale de l'espèce humaine ». La masse comprendrait alors que la raison c'est le bien public, et non le pouvoir ; et elle ne reconnaîtrait rien de plus *raisonnable* que la *passion* marchant vers le bien public avec toutes les forces dont elle dispose et qu'elle sait mettre en mouvement.⁹²⁹

La « doctrine de Saint-Simon » ne cherche nullement, donc, à soumettre la production poético-esthétique à une idéologie dogmatique, ni à des règles et modèles, fournis *d'en haut*, par des fonctionnaires politiques. Tout au contraire, selon cette doctrine démocratique-socialiste, lorsque les artistes cherchent l'« appui qui les soutienne » dans le « pouvoir » politique, ils se détournent de leur véritable « vocation », de leur « mission noble et élevée », car ce n'est que dans le « peuple » et dans l'« industrie » que l'art peut trouver son véritable interlocuteur lorsqu'il s'agit d'accomplir les plus décisifs pas pour l'amélioration sociale ; ce n'est que dans le travail et les travailleurs, affirment Halévy et son maître, que les artistes peuvent enfin trouver une « protect[ion] » qui ne les « humili[e] » pas ; c'est là seulement, en somme, qu'ils peuvent trouver leurs « indépendance » et « liberté ». C'est alors, observent les deux auteurs, quand les artistes *servent*, par leur travail, les intérêts des « masses », et non ceux de « quelques hommes », que, dialectiquement, ils *conduisent* ces mêmes « masses » : c'est dans la mesure où ils sont l'« expression morale des sociétés » que, à la fois, ils peuvent aussi en devenir le « guide »⁹³⁰.

Et c'est précisément à partir de ce nœud théorique du rapport dialectique entre les

929 *Ibid.*, p. 358-360.

930 *Ibid.*, p. 354-357.

demandes du fond économique-social, d'une part, et les effets et l'influence de l'art sur le public et, donc, les rapports sociaux, d'autre part, que, comme nous allons le voir, se définit le concept saint-simonien d'*art d'avant-garde* ; seulement la simplification, la réduction unilatérale, de ce rapport dialectique entre la structure économique-sociale et la superstructure idéologico-culturelle – pour le dire dans les termes du marxisme⁹³¹ –, peuvent légitimer les interprétations selon lesquelles Saint-Simon aurait soutenu que les artistes devaient se soumettre aux dogmes des politiciens ou, inversement, qu'il revenait à eux exclusivement de diriger le progrès social⁹³². La théorie du premier saint-simonisme fournit, ainsi, l'exemple d'une compréhension *dialectique* – certes, encore naïvement et imparfaitement formulée – de la question du rapport entre art et société et, donc, de l'*autonomie de l'art moderne* : tout en reconnaissant – et s'en enthousiasmant – l'émancipation récemment gagnée par les artistes *par rapport* au système des commandes tissé par la cour et l'Église, la première doctrine de Saint-Simon ne cède nullement à l'illusion typiquement romantico-irrationaliste d'une autonomie *absolue* – par rapport au *social* ou *politique*, notamment – de la production poético-esthétique : elle met parfaitement en lumière que la liberté, toute *relative*, des artistes a été *déterminée* par l'évolution sociale et idéologique portant à l'affirmation des valeurs libérales et démocratico-matérialistes – ce qu'on appela le « progrès » – ; c'est-à-dire, qu'elle reconnaît de manière explicite que cette liberté *relative* est toute *nouvelle*, qu'elle est essentiellement *moderne* – et *moderniste*. Plus : le premier saint-simonisme reconnaît parfaitement que l'exercice de cette liberté spécifiquement moderne, de manière dialectique *impose* à l'artiste une responsabilité – morale et sociale – nouvelle et, donc, de nouvelles *constrictions* : celles d'un *engagement* – c'est-à-dire, proprement, d'un rapport d'*obligation* envers un autre sujet – idéologico-politique, d'une prise de position face à la réalité historico-sociale qui s'incarne dans le produit poético-esthétique et dont l'artiste est, désormais, le *responsable direct* – alors que dans le système traditionnel il *devait* se remettre à une autorité spirituelle supérieure. Et c'est précisément l'incapacité – typique de la pensée transcendantale – de penser dialectiquement

931 Nous utilisons, ici, ces termes aussi parce que le marxisme développe, à plusieurs égards, certaines thèses de Saint-Simon.

932 Interprétations qui s'accrochent sur des formulations effectivement ambiguës, surtout pour le langage contemporain, de la rhétorique saint-simonienne. Nous avons déjà vu que les artistes peuvent être définis comme le « guide [...] des sociétés » ; au sens inverse, voir, par exemple, lorsque Halévy écrit : « Nous [les saint-simoniens] tâcherons d'indiquer aux savants et aux artistes comment ils doivent combiner leurs connaissances et leurs sentiments dans l'intérêt de l'utilité commune, de leur gloire particulière, et de leur propre dignité » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 11-12 ; cf, aussi, p. 6 et É. Barrault, *op. cit.*, p. 76-77.

les problèmes historiques et conceptuels qui a porté, d'une part, à l'élaboration de la théorie, devenue hégémonique, de l'*esthétisme* – avec toute sa rhétorique sur l'art comme lieu et/ou instrument de liberté, autonomie, émancipation, révolution, critique, etc. – et, d'autre part, aux équivoques concernant la conception saint-simonienne de l'art « d'avant-garde ».

En somme, dans la mesure où les saint-simoniens sont convaincus, d'une part, que l'Europe a entrepris le chemin encore inexploré qui s'était ouvert devant elle avec la « nuit du 4 août », et, d'autre part et selon une perspective qui annonce celle matérialiste dialectique, que la « littérature » – mais tout l'« art », plus en général – devait être conçu autant comme l'« expression vivante des formes, des besoins de la société », que comme l'« application continue de la pensée à tout ce qui peut contribuer à ses intérêts et à ses plaisirs »⁹³³, alors, les expressions poético-esthétiques proprement au pas avec le temps, proprement *modernes* et non *rétrogrades*, ne pouvaient pas être *pré-déterminées* de manière abstraite et d'en haut, mais elles devaient être *déterminées par la relation dialectique entre les positions de plus en plus avancées que les nations occidentales devaient conquérir sur la « route nouvelle » de la Modernité*⁹³⁴ et la réponse des artistes à cet avancement – ou progrès, selon le point de vue moderniste.

L'on voit bien, donc, que le *problème fondamental* auquel Saint-Simon tente de répondre reste celui de la Modernité, à savoir, la recherche d'une solution aux scissions créées par la crise des valeurs et du système traditionnels et l'affirmation encore compromissaire de leurs correspondants modernes ; cependant, comme nous l'avons vu, sa prise de position s'opposait radicalement aux nostalgies romantiques pour les hiérarchies transcendantalistes et aristocratiques. La pensée de ce socialisme philanthropique était, en fait, toute occupée par l'effort de satisfaire l'exigence de dépasser même les derniers développements du progrès intellectuel et social, car elle se fondait sur la conviction que l'Europe, loin de traverser une période de « décadence » ou « déclin », avait débuté le mouvement d'ascension typique de la *jeunesse* : contre ceux qui « ne cess[aient] de s'écrier » que l'« "Europe est vieille » – où, au crépuscule de l'Occident, l'on opposait souvent

933 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 6.

934 À cet égard, Halévy pouvait considérer les Français « à la tête de la civilisation européenne *parce que* [ils] av[aient] été retremés par la secousse politique la plus violente, la plus profonde, et *parce que* [ils] av[aient] un caractère de généralité qui n'est le partage d'aucun peuple » ; *ibid.*, p. 20 [nous soulignons] ; cf. aussi, p. 6, où l'« abolition de l'esclavage parmi les hommes, opérée en France par la révolution » est présentée comme l'« accomplissement » de l'élan égalitaire promu par le Christianisme.

l'exemple des sociétés orientales –, les saint-simoniens affirmaient résolument qu'elle était « "jeune" »⁹³⁵. Et, en effet, loin de chercher à enfermer la production artistique sous le joug des traditions et/ou des institutions politiques, non seulement ils faisaient appel aux énergies des nouvelles générations – les « jeunes gens » –, mais, aussi et ce qui compte davantage, à la « nécess[ité] » d'une « littérature nouvelle » ou « *actuelle* »⁹³⁶, répondant aux exigences du nouveau siècle, du nouvel esprit et de la nouvelle société ; une littérature qui pût réussir – par la synthèse des facultés critico-rationnelles et pathético-irrationnelles – à parcourir la « route nouvelle » « ouvert[e] » par l'abolition des privilèges et, donc, des divisions aristocratiques. Car, selon les saint-simoniens, ce furent la Révolution Française et la vision du monde ratio-empiriste qui, par la délégitimation de l'autorité de la *tradition* – des principes supra-historiques, métaphysiques, sur-humains, transmis par les mythes et les maîtres – et l'ouverture de la perspective démocratique, n'avaient pas seulement permis l'émergence, dans la nouvelle génération, d'« émotions et de désirs inconnus à [ses] pères » et de « pensées avant le temps »⁹³⁷, mais elles avaient aussi « renouvelé les arts »⁹³⁸, dans la mesure où ces deux conditions historiques avaient donné à tout type de production une *nouvelle finalité* intégrée au nouveau but général que l'humanité pouvait, seulement *maintenant*, poursuivre.

Le programme de politique culturelle des premiers saint-simoniens, loin de chercher à imposer aux artistes des modèles formels ou de contenu, se limitait, donc, à leur indiquer le nouvel horizon qui s'était ouvert à la « production » artistique – et à toute autre activité, d'ailleurs –, après l'écroulement des bases qui avaient soutenu l'*ancien régime* ; un horizon qu'il revenait aux artistes eux-mêmes d'explorer par leurs moyens spécifiques : comme nous l'avons déjà rappelé, les saint-simoniens avaient affirmé que « ce serait aux artistes à réhabiliter la *passion*, en dirigeant leur travaux vers le but commun, "la plus grande amélioration physique et morale de l'espèce humaine" »⁹³⁹. La « doctrine » des premiers saint-simoniens aspirait, donc, à fournir un nouveau cadre philosophique, une nouvelle vision de la société et de l'histoire – une nouvelle vision du monde, en somme –, engageant

935 *Ibid.*, p. 14.

936 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 344. Selon une attitude typiquement *moderniste*, Halévy peut même écrire que les travaux de cette littérature proprement « *actuelle* » « auront du moins le caractère de la nouveauté, en ce qu'ils ne seront pas dictés par la routine » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 11.

937 *Ibid.*, p. 12-13.

938 *Ibid.*, p. 4-6 et 11-14.

939 Cf. *supra*.

ses tenants – fussent-ils des « industriels », des « savants » ou des « moralistes »⁹⁴⁰ – à la construction d'un « édifice social » « tout nouveau », fondé sur l'égalité et la fraternité⁹⁴¹, et dont le « but » général devait être, justement, l'*amélioration* des conditions de vie des masses actives – devant constituer, désormais, la totalité des hommes⁹⁴².

Or, c'est précisément sous cet horizon que, avec Saint-Simon, ré-émerge, pour la première fois après le cas – probablement – isolé de Pasquier, le concept d'*art d'avant-garde*⁹⁴³. Toutefois, le sens que les idéologues du premier saint-simonisme donnèrent à cette formulation est nettement différent par rapport à celui, typiquement *courtois*, qui put naître dans les salons et les relatives batailles littéraires de la fin du XVI^e siècle. Une différence de sens à laquelle, nous semble-t-il, on a pas prêté une attention suffisante : le plus souvent, en fait – et la pente para-romantique des seconds saint-simonisme et fouriérisme a sûrement joué un rôle décisif –, on a interprété l'intention saint-simonienne selon les habitudes terminologico-conceptuelles qui se sont institutionnalisées dans la seconde moitié du XX^e siècle : le moment saint-simonien a été simplement posé au commencement d'un développement faussement homogène du concept d'*art avant-garde*, tel qu'il a été bâti sur les critères, plus ou moins mystiquement interprétés, d'*innovation*, *exploration*, *anticipation*, *révélation*, *éclaircissement*, *direction* – et, en somme, sur *le rapport entre un héros ou élu et la masse*, etc.⁹⁴⁴. Comme si, selon les premiers saint-simoniens aussi, les artistes devaient jouer un rôle de défricheurs de formes futures – non seulement celles poético-esthétiques, mais aussi les nouvelles formes de vie et de rapports sociaux – ; comme si, selon les premiers saint-simoniens aussi, l'artiste devait être l'explorateur audacieux des terrains inconnus, toujours *en avant*, tel un prophète qui a déjà saisi le futur et que le reste de l'humanité, comme un troupeau de brebis aveugles et peureuses, devait suivre. Mais, avec la théorie

940 Dans l'intervention conclusive du *Dialogue* entre l'artiste, le savant et l'industriel, Saint-Simon et Halévy écrivent : « Nous sommes parvenus, messieurs, à un exposé clair et précis de notre position et de nos devoirs. Nous avons puisé à un foyer commun une philosophie nouvelle ; nous éprouvons le besoin de la développer, de la répandre, et de contribuer, chacun selon nos facultés et selon nos moyens, au succès d'application dont nous la croyons susceptible » ; [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 385.

941 Cf. [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 5.

942 « Nous avons des poètes, des artistes, qui ont plus que de l'imagination et du talent, puisqu'eux aussi veulent servir l'humanité, et qu'ils demandent tous un but, une action [...]. Unissons-nous donc ! Puisqu'aujourd'hui l'on peut s'occuper directement du bien de la masse, poètes, artistes, théologiens, littérateurs, hommes de l'industrie, hommes des sciences, notre route à tous est tracée ! » ; *ibid.*, p. 21.

943 Même si, comme nous l'avons déjà précisé, Halévy et Saint-Simon ne parlent que d'« artistes [...] d'avant-garde ».

944 En distinguant, la conception de l'art d'avant-garde qui est « *le fait des politiques* » de celle « *revendi[quée] par les artistes* », Albera est celui qui s'approche le plus d'une interprétation correcte de la position saint-simonienne ; néanmoins, lui aussi, l'enferme dans le sillage de l'artiste-prophète, défricheur, etc. : « Cette fonction prophétique accordée à l'art [...] conduit à accorder à l'artiste une "mission" qui le place "en tête de la société" » ; F. Albera, *op. cit.*, p. 21.

transcendantaliste du poète-messie-héros-martyre qui révèle la voie du *salut*, le premier saint-simonisme n'a rien à partager : comme nous avons essayé de le montrer, ce socialisme démocratique s'était développé, au contraire, en ouverte polémique avec les prises de position romantiques. Bref, aujourd'hui, l'on tend à agréger la conception saint-simonienne de l'*art d'avant-garde* à une tradition contre laquelle elle s'était, au contraire, programmatiquement opposée⁹⁴⁵.

Or, si le premier saint-simonisme a été étranger à toute mystique du salut, ce n'est pas seulement parce qu'il avait réfuté la philosophie de la révélation, la vision du monde transcendantaliste : le nœud de la question, passant souvent inaperçu, c'est que la *position* et la *fonction d'avant-garde* des « artistes » – et, plus en général, des « moralistes » – dont Halévy et son maître parlent n'ont affaire qu'*indirectement* avec le mouvement du progrès vers un futur meilleur. Certes, l'on peut dire que l'artiste ou, mieux, *les artistes* sont « à la tête de la société », mais, dans la conception saint-simonienne, le terrain sur lequel ceux-là se trouvent *en avant* ou, mieux, peuvent *servir d'avant-garde*, ce n'est qu'*indirectement* celui de l'Histoire – et, *a fortiori*, des formes poético-esthétiques – : selon Saint-Simon et Halévy, c'est en revanche sur le terrain d'une stratégie de politique culturelle devant être mise en œuvre conjointement aux « savants » et aux « industriels », et, plus précisément, sur le terrain de la *communication avec le peuple*, que les « artistes » se trouveraient dans une position pour ainsi dire *avancée* ; unique, en tout cas, et favorable – *utile*, donc – aux nouvelles finalités sociales indiquée par la Modernité. En effet, explique l'Artiste du *Dialogue* qui clôt les *Opinions* de 1824, c'est précisément en fonction du but de rassembler toutes les forces pour l'édification collaborative de la société nouvelle que les travaux poético-esthétiques offriront l'« action la plus vive et la plus décisive » et, à la fois, « la plus immédiate et la plus rapide » :

Pénétrons-nous bien de cette grande idée, que le bien être de la société dépend uniquement des trois grandes capacités [industrie, science et art] dont nous représentons ici l'ensemble. N'oublions pas que nous contribuons tous à ce bien-être pour une portion à peu près égale ; que sans l'une des trois classes dont nous faisons partie, le corps social serait en état de souffrance, et dans un imminent danger [...].

[...].

Unissons-nous ; et, pour parvenir au même but, nous avons chacun une tâche différente à remplir.

C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la

945 Un genre de violence intellectuelle qui ont dû subir aussi certaines manifestations de l'art d'avant-garde soviétique, et notre hypothèse sera justement que de Saint-Simon aux soviétiques s'est développée une avant-garde artistique en conflit avec celle romantico-esthétiste.

plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile ; nous les popularisons par la poésie et le chant ; nous employons tout-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman ; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse. Nous nous adressons à l'imagination et aux sentiments de l'homme, nous devons donc exercer toujours l'action la plus vive et la plus décisive ; et si aujourd'hui notre rôle paraît nul ou au moins secondaire, c'est qu'il manquait aux arts ce qui est essentiel à leur énergie et à leurs succès, une impulsion commune et une idée générale.⁹⁴⁶

En d'autres termes, selon la conception saint-simonienne, les « artistes » – et, plus en général, les « moralistes » –, à travers leur production, peuvent *servir d'avant-garde* dans la mesure où leurs œuvres peuvent être *utilisées* essentiellement comme des moyens de communication qui s'adressent à la masse de la manière, à la fois, la plus *directe* et la plus *efficace* ; dans la mesure où ce sont eux, les « artistes », qui constituent le membre, l'organe, le plus tendu vers le peuple, de ce corps triparti dont les « savants » et les « industriels » représenteraient les deux autres sections.

Si les saint-simoniens considèrent les « artistes » comme la troupe la plus avancée vers le *public* – et, donc, la plus proche de celui-ci –, ce n'est pas, cependant, parce que les produits des « savants » et des « industriels » seraient moins impliqués, que ceux des « artistes », dans la vie individuelle et sociale : c'est la *modalité* de cette implication qui fait la différence. Autrement dit, si la production poético-esthétique peut servir d'*avant-garde*, c'est en raison des spécificités des produits poético-esthétiques, justement : en effet, selon Saint-Simon et Halévy, dans l'activité des « savants » et des « industriels », les idées et, en général, l'activité spirituelle trouvent une application, une *mise en forme*, où la finalité de la *communication* de ces mêmes idées et activité n'est que secondaire – par rapport à des finalités immédiates d'utilité pratique –, alors qu'elle constitue la finalité première et essentielle des œuvres d'art. Primauté de la finalité communicative qui, bien évidemment et en dépit de toute la rhétorique anti-moderniste de l'inutilité pratico-sociale – de l'autonomotélie – de l'art, n'entrave nullement l'impact des œuvres poético-esthétiques dans les rapports sociaux et la vie pratique ; c'est au contraire par cette voie-là précisément que, selon les premiers saint-simoniens, l'art va avoir des effets pratiques et politiques aussi lourds que le travail des « savants » et des « industriels », à savoir dans la mesure où il va orienter les

946 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 340-342. Nous observons que les formulations des deux auteurs sur la nature dialectique de l'art pouvaient être encore défailtantes : ici, ils semblent exclure la raison critique des expériences poético-esthétiques ; en réalité, dans les lignes qui suivent, ils exposent la théorie – dont nous avons déjà traité – selon laquelle un art simplement imaginaire serait « rétrograde » ; cf. *supra*.

opinions d'un public, désormais, potentiellement de masse : la spécificité essentielle des diverses techniques poético-esthétiques – des différents « arts » – c'est qu'elles permettent de « répandre des idées neuves parmi les hommes », c'est-à-dire, de les « popularis[er] ». Selon cette conception, la condition première de l'*art d'avant-garde* est celle de pouvoir fonctionner comme un *medium de propagande*. Ce qui, à son tour, est permis par la modalité du rapport que les formes poético-esthétiques établissent avec le récepteur : ce genre de formes – pensent, en effet, Saint-Simon et son jeune secrétaire, s'accordant avec une longue tradition philosophique – obtiendraient *plus rapidement et plus efficacement* la diffusion d'un certain contenu logique *dans un public de masse* dans la mesure où, au lieu de le véhiculer par des formules trop raides et froides, elles s'adresseraient aux et stimuleraient principalement les « sentiments » et l'« imagination » – sans pour cela fournir, comme nous l'avons déjà montré, une théorie de l'expérience poético-esthétique où les instances rationnelles se trouveraient exclues. C'est en ce sens-ci seulement que les « artistes » *s'approcheraient* du peuple plus que les « savants » et les « industriels » et *serviraient, donc, d'avant-garde pour une certaine position idéologique – ou, mieux, idéologico-politique*⁹⁴⁷.

L'incongruence entre le sens du concept saint-simonien d'*art d'avant-garde* et le sens qui lui est le plus souvent attribué aujourd'hui, émerge clairement dans la primauté sur les autres arts que les auteurs du *Dialogue* assignent au théâtre – « et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse », écrivent-ils. Primauté qui ne serait point justifiée par les conceptions *esthétistes* de l'artiste comme héros ou prophète, etc. : en effet, par rapport à la peinture de chevalet, le poème ou la composition musicale – les arts que la « tradition du nouveau » reconnaît normalement comme les champs d'élection desdites *révolutions avant-gardistes* –, l'art de la scène n'offre, aucun avantage particulier pour la découverte des formes esthétiques de demain, ni pour l'autonomie expressive de prétendus « esprits libres ». L'enthousiasme des premiers saint-simoniens pour le théâtre – et rappelons encore que, d'une part, un saint-simonien de la seconde génération comme Barrault le méprisera, tandis que, d'autre part, Halévy poursuivra une longue carrière de dramaturge – ne tient qu'aux possibilités d'*efficacité communicative* offertes par la scène *avec un public sinon de masse, du moins, le plus élargi – et populaire – possible* ; cette

947 Dans ce sens-ci, l'on pourrait même affirmer que le théâtre *sert d'avant-garde* aux autres arts.

primauté ne tient, donc, qu'à la capacité spécifique des formes poético-esthétiques de diffuser parmi le plus grand nombre des membres de la société une certaine prise de position idéologico-politique.

Le terrain foncier sur lequel tient tout l'édifice du concept saint-simonien d'art d'avant-garde est, donc, le *rapport entre masse, intellectuels et classe dirigeante*. Cependant, il serait superficiel et, même, équivoque, d'en rester à ce constat : il faut bien prendre en compte que la théorie saint-simonienne n'est pas seulement essentiellement *moderne* : elle est, en plus, *moderniste*. Autrement dit, il faut reconnaître que le concept saint-simonien d'art d'avant-garde consiste en une consciente prise de position face à la conjoncture historique qui entoure la Révolution Française et la crise des *anciens* rapports sociaux ; qu'il surgit d'une exigence socio-culturelle relative à cette conjoncture historique et qu'il est, en somme, *historiquement déterminé*.

Or, le caractère de *modernité* de la théorie saint-simonienne ne peut pas consister, simplement, dans l'appel à établir un lien entre masse et intellectuels, car il est évident que, dans le passé – notamment, avec l'art sacré et publico-monumental –, les couches socio-culturelles inférieures avaient déjà accès à certains des produits poético-esthétiques les plus élevés. Cette question mérite quelques précisions aussi parce que, comme nous l'avons déjà vu, François Albera avait reconnu, dans la tentative, propre à certains mouvements artistiques du début du XXe siècle d'établir un lien avec un public de masse, l'un des caractères essentiels de la rupture opérée par l'« avant-garde » ; en réalité, cette tentative, *telle qu'il la décrit*⁹⁴⁸, correspond, à bien des égards, au geste *déjà* conçu par Saint-Simon et ses proches : sur ce point, donc, ladite « avant-garde historique » ne représenterait aucune véritable rupture ou innovation absolue⁹⁴⁹. Selon notre perspective, en fait – et c'est l'une des nos thèses fondamentales –, ladite « avant-garde historique » ou, mieux, une partie minoritaire de celle-ci – et la branche soviétique de la manière la plus radicale – ne fera que

948 « Dans la mesure même où sont récusées les institutions régulatrices et de légitimation du monde de l'art, l'enjeu du combat d'avant-garde passe par la conquête du public, la popularisation de sa démarche, la socialisation de ses idées ou productions artistiques, sa volonté de suprématie, et donc une volonté de refonte transformatrice de la société. De ce fait, l'avant-garde bouleverse la division sociale des publics entre foule indistincte et vouée aux idées reçues [...] et l'élite intellectuelle. En transgressant les barrières institutionnelles des champs sociaux respectifs, elle s'adresse à cette foule, veut la rendre juge de ce qu'elle fait par-dessus les instances de légitimation artistique et littéraire » ; F. Albera, *op. cit.* p. 16. Et encore : « [...] ces groupes qui ne sont donc plus du tout réfugiés dans l'élitisme que revendiquait le symbolisme » ; *ibid.*, p. 35. Nous avons déjà cité ces passages *supra*.

949 Certains de ces mouvements ne rompent qu'avec certaines attitudes de l'*esthétisme* et ses branches, comme le Symbolisme et le Décadentisme ; mais il serait une erreur de réduire toute la production artistique de la seconde moitié du XIXe siècle à cette tendance générale.

poursuivre l'orientation *moderniste* de l'appel saint-simonien – répondant au développement des exigences socio-culturelles ouvertes par la Révolution Française et renouvelées par la Révolution Russe. Si l'étude d'Albera qui, pourtant, reste, selon nous, celle qui s'approche le plus d'une bonne reconnaissance de la position saint-simonienne, ne met pas assez en évidence que Saint-Simon avait été, sinon l'initiateur, du moins l'une des figures décisives de ce geste qu'elle attribue à ladite « avant-garde historique », c'est aussi, probablement, à cause de l'influence – outre que de la *Théorie* de Bürger – des interprétations d'Egbert et Hadjinicolaou, qui avaient complètement déformé la théorie de Saint-Simon en une prise de position *conservatrice*⁹⁵⁰.

Nous devons prendre en compte, donc et d'une part, que l'intention de faire des œuvres d'art les instruments pour *populariser, propager dans la masse*, des idées – et, plus profondément, les instruments pour contribuer à l'affirmation d'une position idéologico-politique et d'une vision du monde – est essentielle de la conception saint-simonienne de l'*art d'avant-garde* ; mais, nous devons aussi reconnaître que cela ne suffit pas pour sa compréhension profonde, notamment dans ses aspects les plus proprement *modernes* – et *modernistes*. Pour déterminer les caractères de *modernité* et de *modernisme* de la théorie saint-simonienne, il nous aurait suffi de considérer son appel à redonner un impact, disons, national-populaire à l'art, seulement si nous avions érigé le système de l'*art de cour* – où les produits artistiques restaient réservés, pour la plus part, à un public restreint et élitair – en canon universel de l'art pré-moderne. Équivoque, celui-ci, dans lequel tombent, en effet, les historiens qui font commencer l'« art moderne » avec le Romantisme, lequel avait, certes, tout comme le saint-simonisme, prêché le retour à un « art populaire » et rejeté, d'une part, la frivolité du Rococo et, d'autre part, les rigidités académiques, à savoir, les deux styles typiquement modernocourtois qui s'étaient développés pour servir les exigences du public aristocratique des monarchies absolutistes post-médiévales⁹⁵¹. Mais, le geste romantique devait et voulait être un *retour*, justement : celui vers un « art populaire » dont les rites primitifs, les cathédrales médiévales et les chansons des gestes héroïco-militaires – d'Homère à Ossian – fournissaient les exemples les plus enthousiasmants ; comme nous avons essayé de l'expliquer, dans le programme romantique la popularisation de l'art émerge

950 Cf. *supra*.

951 Et il est extrêmement significatif que ni le Rococo, ni le classicisme académique, ne se soient imposés dans l'art sacré, lequel constituait le bassin principal d'où le peuple tirait ses expériences poético-esthétiques.

comme exigence dans la mesure où il s'agit de reconduire le peuple, par des *nouvelles révélations indiscutables*, vers les anciennes valeurs transcendantalistes mises en déroute par la Modernité. Si la critique romantique du régime monarchique *moderne* et tout son système de rapports peut être définie comme une *réaction*, c'est qu'elle jugeait ce régime comme une forme malade et décadente par rapport aux sociétés dites *organiques*, où l'*unité* était garantie par une rigide hiérarchie spirituelle des classes sociales – seigneurs-sacerdotes, seigneurs-guerriers, travailleurs. Ainsi, la tentative romantique de renouer avec le peuple pouvait se réclamer d'un modèle – celui de l'art sacré et héroïque – où l'art, était profondément intégré à la vie sociale et quotidienne, mais avait, cependant, le but principal d'affirmer, non seulement la supériorité des valeurs métaphysico-traditionnelles, mais, aussi et inévitablement, celle de l'élite qui s'en était proclamée la dépositaire. En somme, selon le rapport masse-intellectuels qui avait déjà existé dans les sociétés rigide ment hiérarchisées, et qui avait été reproposé par la réaction romantique, l'art devait accomplir la fonction – proprement mythologique – de rétablir un rapport d'*autorité* fondé sur la *croyance*. C'est pourquoi, comme nous avons essayé de l'expliquer, le Romantisme devrait être entendu comme une prise de position idéologico-politique proprement *moderne*, car historiquement déterminée en tant que réaction à l'affirmation des valeurs démocratico-matérialistes et à la Révolution Française, mais aussi programmatiquement *anti-moderniste*, dans la mesure où il s'opposa à ces affirmations et Révolution-là.

Or, c'est précisément ce modèle héroïco-sacral de l'art que la conception de Saint-Simon et Halévy s'efforce de faire éclater en ouverte polémique avec les théories romantico-transcendantalistes de l'« imagination rétrograde » : si le saint-simonisme aussi cherche, tout comme le Romantisme, à se débarrasser de l'hégémonie du Rococo et du classicisme académique pour ré-élaborer le rapport entre artistes et masse, toutefois, non seulement il trouve son appui *à partir* du nouvel horizon, proprement *moderne*, révélé par le mouvement intellectuel et économique-juridique ayant débouché dans la Révolution Française, mais, en plus, il entend aller explorer et pousser plus loin ce même horizon – démocratico-matérialiste. La théorie saint-simonienne de l'art – et le concept d'art d'avant-garde qu'elle propose – est, donc, aussi, foncièrement *moderne*, historiquement déterminée, en tant que *prise de position* par rapport au tournant pris, sur la fin du XVIIIe siècle, par le mouvement d'affirmation de la Modernité ; mais, au contraire du geste romantique, elle se détermina en

tant que prise de position programmatiquement *moderniste*.

L'une des nos thèses fondamentales est, donc, que la prise de position saint-simonienne et celle romantique constituent, sinon les moments de fondation, du moins les étapes décisives, dans la formation de deux parmi les tendances poético-esthétiques générales – radicalement conflictuelles – qui s'affronteront, en interrelation profonde avec les terrains idéologique et politique, durant le Bas Âge Moderne. Un conflit entre tendances générales dont les mouvements de ladite « avant-garde historique » constituent des manifestations tout aussi décisives ; lesquelles, donc aussi, loin de pouvoir être rassemblées dans un ensemble uni de lutte, présentent des contradictions irréductibles ; et avec notre dernière partie, nous chercherons à fournir un exemple de la proposition néo-romantique à travers les cas d'Epstein. Le concept saint-simonien d'*art d'avant-garde* devient donc compréhensible, selon nous, seulement en le ramenant dans le cadre de ce conflit à la fois historique, politique et idéologique, en tant que prise de position *moderniste*. Et, selon nous, c'est seulement à partir de cette prise en compte historico-politico-idéologique que l'on pourra établir une théorie de l'art d'avant-garde qui ne se fonde plus sur l'accueil acritique des thèses romantico-transcendantalistes – comme le fait, aujourd'hui, le discours hégémonique.

Il s'agit, donc, de reconnaître que la prise de position de la théorie saint-simonienne de l'art se serait déterminée à partir du plan le plus immédiatement idéologico-politique : en effet, le concept saint-simonien d'*art d'avant-garde* est proprement *moderne* car il présuppose un certain stade d'émancipation de la classe, jusque lors soumise, des travailleurs, c'est-à-dire, un certain stade – encore embryonnaire – du développement du régime démocratique, ainsi que la possibilité d'une évolution, d'un progrès, ultérieurs, en ce même sens. S'il est vrai, en effet, que dans le *Dialogue* de 1824, l'Artiste dit que la catégorie dont il est le porte-voix devrait servir d'avant-garde aux « savants » et aux « industriels » – « c'est nous, les artistes, qui vous servirons d'avant-garde [nous soulignons] », lit-on –, il faut, néanmoins, subsumer cette annonce au nouveau rapport entre « gouvernants » et « gouvernés » que le socialisme démocratique saint-simonien exigeait : à savoir, le renversement de la relation gouverneurs-gouvernés typique de l'*ancien régime* et de l'époque féodale. Le point fondamental qui permet de penser l'art dans les termes du premier saint-simonisme est, en effet, la possibilité de la suppression ou, mieux, du dépassement

dialectique, des hiérarchies entre classes sociales⁹⁵² ; c'est la possibilité de l'accomplissement de *cette* révolution par laquelle les « gouverneurs » et les « gouvernés » ne sont plus des classes *distinctes* définies par des rapports d'assujettissement et des intérêts conflictuels ; la condition de *cet* art « d'avant-garde » est que le gouvernement soit assuré par des *membres-représentants* des trois catégories de « producteurs », et que ces membres travaillent au service des « producteurs » auxquels eux-mêmes appartiennent et qu'ils *représentent* : c'est alors – pense Saint-Simon –, par la suppression de la hiérarchie juridico-sociale, que le conflit d'intérêts de classe et toute tentative de générer un nouveau assujettissement devraient s'estomper.

Le rapport entre les trois classes socio-culturelles des « moralistes », des « savants » et des « industriels » doit être compris, donc, à partir de la prise de position polémique du premier saint-simonisme envers les hiérarchies traditionnelles et les relatives inégalités sociales, où les classes socio-culturelles ne sont plus déterminées et hiérarchiquement ordonnées par la richesse ou propriété, mais se différencient horizontalement selon le critère de la fonction du travail : selon le point de vue saint-simonien la société est une totalité organique entièrement formée d'hommes-producteurs où chacun appartient à une catégorie qui par les spécificités de son propre travail contribue au bien être de tous les membres.

En somme, les « artistes » – et, plus en général, les « moralistes » – peuvent devenir l'« avant-garde » dont parlent Saint-Simon et Halévy *à partir du moment où* ils peuvent être, comme tout autre membre d'une société démocratique, à la fois *gouvernés* et *gouvernants* ; *à partir du moment où*, non seulement l'égalité des droits devient pensable comme *naturelle* et *rationnelle*, mais aussi la possibilité démocratique de l'union dans l'égalité juridique de tous les hommes d'un Pays peut être enfin *pratiquement* saisie. Allons plus loin : les « artistes » peuvent s'engager dans la lutte pour l'amélioration des conditions de vie de tous les hommes – notamment, des plus défavorisés – et pour leur émancipation de l'assujettissement – psychologique et culturel, aussi – de l'élite économique-politique *à partir du moment où* les conditions de travail de l'artiste lui-même et son statut juridico-social relèvent eux-mêmes d'un certain degré d'émancipation par rapport à cette élite-là : autrement dit, la conception saint-simonienne de l'art d'avant-garde est *historiquement déterminée* car

952 Il faudra éviter, notamment, de reconduire le rapport entre ces trois classes-là, tel qu'il est impliqué par la théorie saint-simonienne de l'art comme avant-garde, à la déformation technocratique-élitiste que la doctrine de Saint-Simon subira au long du XIXe siècle après la mort de son fondateur.

elle présuppose que l'« artiste » ne soit plus *obligé* de travailler au service de l'Église et de la noblesse, mais qu'il soit *relativement libre* – et l'ouverture du marché à l'art a joué un rôle décisif pour cela – de choisir pour quelles finalités se mettre à l'œuvre, pour qui essayer d'être *utile*.

Ainsi, sans tomber dans la mystique romantique d'une prétendue liberté essentielle de et dans l'art, la conception saint-simonienne reste toute relative et déterminée par certaines conditions idéologiques et matérielles propres d'un certain moment historique ; d'une part, donc, elle est foncièrement *moderne* car elle présuppose que l'« artiste » ait, sur le plan pratico-politique, gagné – ou puisse désormais exercer – un certain degré d'émancipation ou autonomie par rapport aux instances et aux exigences de ceux qui jadis exerçaient le pouvoir politico-culturel ; et, d'autre part, sur le plan philosophique, elle présuppose l'émancipation de la production – ou création – poético-esthétique, non seulement des règles et modèles – ou tout simplement du goût – que l'élite imposait jadis, mais aussi de forces transcendantes, comme celles du *génie* et de l'*inspiration*, par exemple – ou de l'*inconscient*, plus à la mode au XXe siècle – qui rendaient l'artiste un *medium* et/ou un *homme divin* révélateur des mystères de l'Absolu. Bref, la conception saint-simonienne de l'art d'avant-garde devient pensable à partir du moment où tout homme, en tant que membre pair de la société, peut et, même, doit exercer son pouvoir politique – à travers des *représentants* de sa classe de production – ; à partir du moment où il se trouve dans la condition d'être à la fois *gouvernant* et *gouverné*, et peut et doit donner sa contribution à l'édification d'une société plus juste, sinon, tout simplement, « meilleure ».

Et c'est précisément la détermination de ce qui est « meilleur » qui rend la conception saint-simonienne *moderniste*, comme nous l'observons, puisqu'elle demande à poursuivre et à réaliser les valeurs modernes de la démocratie et de l'émancipation des hommes et de la nature des causes transcendantes. Plus : *elle sait* qu'elle est *moderniste* ; qu'elle est, d'un point de vue idéologico-politique, une *prise de position dans un champ de bataille* : il s'agit de faire des œuvres d'art des « armes », dit l'Artiste du *Dialogue*, pour « répandre des idées neuves » devant remplacer ces *autres* « idées » qu'auparavant les *anciens* gouvernants avaient « fini par inculquer » dans la « masse »⁹⁵³. Il faut, en somme, avoir clairement à l'esprit que l'appel saint-simonien à un art « nouveau » et « d'avant-

953 Cf. *supra*.

garde » est consciemment et programmatiquement l'appel à une bataille idéologique et, en dernière instance, politique.

Cette vision du champ culturel comme un champ de bataille interrelié avec les conflits politiques apparaît clairement dans l'un des articles de critique littéraire d'Ambroise Senty, publié – en 1825 – dans *Le Producteur*⁹⁵⁴. Ce n'est pas seulement que le jeune saint-simonien⁹⁵⁵ peut considérer que la « poésie a aussi ses révolutions, comme la société » et « comme les idées philosophiques », dans la mesure où elle est interreliée avec l'« organisation sociale » et les « exigences matérielles » d'une époque donnée⁹⁵⁶ ; c'est aussi que, précisément à partir de cette première thèse, le développement révolutionnaire de l'art et du conflit entre *ancien et nouveau, traditionnel et moderne*, n'est pas conçu comme la succession de blocs stylistiques plus ou moins homogènes qui s'enfilent et se substituent les uns après les autres – ce que, en revanche, l'historiographie hégémonique tend à faire –, mais, plutôt, comme un conflit chronique qui constituerait la structure même, la dynamique fondamentale, de la production poético-esthétique.

Celui-ci est, précisément, le tableau que Saint-Simon et Halévy eux-mêmes dessinent dans le *Dialogue* de 1824, où ils rappellent la persistance du conflit entre, d'une part, les « hommes du passé », « franchement et ouvertement attachés aux principes féodaux et théologiques », et, d'autre part, ceux qui « défendaient la cause et les intérêts de la révolution » et « tous les républicains », en général. Mais, un conflit qui avait désormais lieu surtout sur le terrain « moral », en utilisant la presse comme arme privilégiée – avec d'une part, le journal *Le Conservateur* et, de l'autre, *La Minerve*⁹⁵⁷. En ce sens, il faudrait peut-être prendre en compte que, si la Révolution Française n'a pas fait débiter un conflit général entre l'*ancien* et le *nouveau* – concepts qui ne doivent pas être entendus comme abstraits, universels, mais dans leur *détermination*, en tant que chargés de valeurs historico-socio-idéologiques spécifiques –, elle l'a, du moins, radicalisé et, pour ainsi dire, exposé. La Révolution avait donné une légitimation – partiellement révoquée au niveau institutionnel, déjà avec le Premier Empire, puis, avec la Restauration – à toute une série de progrès dans

954 Rappelons qu'il s'agit de la revue saint-simonienne dirigée par Enfantin et Rodrigues après la mort de Saint-Simon.

955 Ambroise Senty était né à Aix-en-Provence en 1803. Il sera l'auteur de deux pièces théâtrales et un poème d'argument explicitement politique – *La Congrégation et la Diplomatie* (1826), *La Censure et la Dissolution* (1827) et *La victoire des trois cents* (1827) –, outre que d'un *Résumé de l'histoire ancienne de la Grèce* (1826).

956 Ambroise Senty, « Haïti, chant lyrique, par M. Chauvet. – Bessières et l'Empecinado, poème, par M. Halévy », in *Le Producteur*, t. I, 1825, p. 273-274.

957 Cf. [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 387 sq.

la construction, comme nous l'avons vu, de ce qui a pu être appelé une *sphère publique critique* ; c'est quand tout groupe ou individu devient un possible et légitime critique, non seulement de certains aspects, de certains points, de la vie idéologico-politique, mais de l'ensemble, de la structure, des fondements mêmes des rapports socio-culturels. Si la période qui suit la Révolution constitue une étape décisive dans le processus de démocratisation de la culture et du savoir, ce n'est pas vraiment parce que, enfin, la masse a accès à des produits culturels ; mais, plutôt, parce qu'elle a accès – en tant que *public*, mais aussi en tant qu'*auteur* – à une production *critique, oppositionnelle*. Il ne faut pas oublier, en effet, que des formes de critique du pouvoir hégémonique avaient déjà existé, mais il s'était agi d'une critique presque exclusivement *interne* aux classes dirigeantes – où il était débat sur tel ou tel point de la doctrine chrétienne, tel ou tel point du régime aristocratique, etc. Ainsi, dès qu'une *sphère publique critique* s'est constituée – à un stade encore plus ou moins développé –, l'on est presque obligé, comme Ambroise Senty, de prendre conscience que les premières décennies du XIXe siècle – et nous soutenons que cela sera vrai encore jusqu'aux deux Guerres Mondiales – ont été l'« une de ces époques de transition *marquée* [nous soulignons] »,

où les générations qui arrivent se séparent de celles qui les ont précédées de telle manière, que dans le même pays et dans le même siècle, nous semblons vivre concitoyens de deux nations et contemporains de deux âges. Il ne faut donc plus s'étonner d'avoir aujourd'hui en France deux littératures, comme deux tendances religieuses, comme deux vertus politiques, comme deux sociétés.⁹⁵⁸

L'un des points fondamentaux de notre thèse est, donc, de pouvoir considérer la période qui suit la Révolution Française – que nous avons appelée Bas Âge Moderne –, non comme le triomphe immédiat de la société et de la culture modernobourgeoises, mais comme le développement d'un conflit, comme une phase de violente transition voyant le déclin progressif des valeurs et des institutions transcendantalistes propre de l'aristocratie et l'affirmation progressive des valeurs et des institutions bourgeoises. Un conflit progressif entre deux tendances fondamentales – sans oublier le rôle que ce qu'on a appelé « prolétariat » a pu commencer à jouer et à prétendre de jouer dans ce conflit-là – qui, d'ailleurs, ne s'est pas réalisé dans les termes d'une opposition absolue, mais selon des dynamiques de compromis, séduction et emprunts réciproques.

958 A. Senty, *op. cit.*, p. 275.

Ainsi, la compréhension du concept saint-simonien d'art « d'avant-garde » et, en général, de l'acception que cette locution gardera tout au long du Bas Âge Moderne, ne peut pas se défaire de cette nouvelle condition historico-sociale, essentiellement *moderne*, consistant dans la possibilité de former et orienter l'opinion publique, et, donc, de mobiliser la masse pour qu'elle-même prenne conscience de sa force, de son rôle, et s'implique activement dans la construction de la nouvelle société. Les historiens qui accusent le saint-simonisme d'être une doctrine autoritaire et conservatrice, soumettant les artistes aux commandes des politiciens – une pente dans laquelle le saint-simonisme tardif, avec son élitisme technocratique, glissera effectivement –, ne rendent pas justice au premier appel des saint-simoniens aux artistes, lequel consista, essentiellement, dans la tentative de réunir dans un effort commun les artistes ne voulant pas servir le pouvoir réactionnaire – fondé idéologiquement sur les « principes théologiques et féodaux » –, mais désirant, au contraire, ne plus être « inutile[s] au bien de la masse »⁹⁵⁹. Un effort qui devait tout d'abord *remettre en mouvement* dans la direction indiquée par les Lumières et la Révolution, cette même « masse » qui, avec l'Empire et la Restauration, semblait avoir été à nouveau immobilisée, sinon amadouée ; c'est, précisément, l'appel à se réorganiser pour relancer le mouvement d'émancipation des classes travailleuses. Et, c'est précisément par cet appel qui est tout le contraire d'un programme d'assujettissement des artistes au pouvoir des politiciens, à savoir par l'appel à donner une *continuation à la lutte du peuple pour ses droits et pour une vie meilleure*, que l'*Introduction aux Opinions* de 1825 s'ouvre, revient et se clôt :

L'âge où nous vivons offre un singulier contraste dans la manière de penser et dans celle d'agir. Jamais il n'y a eut une aussi grande masse d'idées nobles et généreuses répandues sur le monde intellectuel, et jamais la société ne s'est montrée sous des dehors aussi médiocres et aussi mesquins [...]. La source première du mal est sans contredit dans la direction fautive qu'imprime à la société la force chargée du soin d'en gérer les intérêts matériels et moraux. Mais la génération actuelle n'est pas, à nos yeux, pure de tout reproche : au lieu de chercher à s'organiser d'une façon conforme à ses inclinations et à ses besoins, elle semble ne vouloir que s'oublier ; elle perd, elle dissémine sur une foule d'objets sans importance, cette puissance de vie et de pensée qu'elle devrait concentrer sur un seul point ; c'est, en un mot, une masse, qui, possédant la faculté du mouvement, reste immobile, tandis qu'elle n'aurait besoin que d'un léger effort pour s'élancer dans la plus vaste sphère.

Mais, il faut l'avouer, les sociétés ont presque toujours été impuissantes à se faire mouvoir elles-mêmes : la force morale des nations a ses ministres, ses fonctionnaires, aussi bien que la force matérielle. [...]. [Mais], les représentants de la force morale des sociétés ne s'entendent pas : au lieu de diriger vers un but commun les connaissances et les sentiments de l'homme, ils suivent tous des routes ou différentes ou opposées ; on les voit employer, d'une manière inutile au bien de la masse, par un défaut de combinaison, ou consacrer au service du pouvoir, par un défaut de noblesse et d'honneur, ce levier puissant, cet unique instrument que la force morale possède pour se

959 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 1-2.

développer, la littérature.

C'est, en effet, la littérature qui détermine l'action directe des sciences et des beaux-arts sur la multitude ; elle met en contact avec les masses le savant et ses découvertes, le philosophe et ses conceptions, l'artiste et les produits de son talent. La littérature du dix-huitième siècle a la première senti sa mission ; c'est du milieu d'elle, c'est de la bouche de Voltaire et de Rousseau, qui en furent les chefs, qu'est sorti ce premier cri, ce cri de marche, qui a mis en mouvement toute la puissance intellectuelle de la société, et qui a conduit l'esprit humain aux plus nobles et aux plus rapides conquêtes.

Pourquoi s'est-il arrêté dans sa marche ? Pourquoi la force morale, après les victoires qu'elle a remportées, est-elle restée stationnaire ? C'est que la littérature du dix-huitième siècle ayant accompli sa tâche, qui était de critiquer et de détruire, a été continuée en pure perte après que tout était détruit. On n'a pas vu qu'il ne s'agissait plus que d'organiser, et qu'une littérature nouvelle était nécessaire pour s'opposer à la fois à l'action de la force matérielle qui voulait reconstruire, en prenant ses matériaux dans le passé, et pour diriger la force morale, qui ne voulait point renoncer à la tendance de désorganisation et de critique.⁹⁶⁰

Et c'est à cet appel que revient, notamment, la cinquième des *Quelques opinions philosophiques à l'usage du Dix-Neuvième siècle*, où Saint-Simon soutient la « nécessité » d'une nouvelle Encyclopédie qui, après le travail de destruction des principes du « régime théologique et féodal » accompli par les philosophes du XVIIIe siècle, montre sur quelles bases « constituer le système industriel et scientifique », « de manière à tendre directement vers l'amélioration de son bien-être moral et physique »⁹⁶¹.

En ce sens et pour bien mettre en évidence en quoi la tendance de pensée à laquelle les saint-simoniens ont donné une tournure décisive se différencie, d'une part, de l'*insuffisance de détermination* typique des conceptions *esthétistes* et *anti-conformistes*, et, d'autre part, de cette position conservatrice à laquelle certains historiens voudraient la réduire, il nous semble important de rappeler encore une fois que : en premier lieu, les termes et concepts de « moderne », « jeune », « nouveau », etc., ainsi que leurs antinomiques, ne sont jamais utilisés de manière abstraite, comme s'ils contenaient des valeurs absolues, mais ils sont toujours clairement *déterminés* par rapport à des positions idéologico-politiques concrètes et historiquement déterminées. En second lieu, l'appel à rallier les artistes pour servir une finalité utile à l'établissement de la « nouvelle société » n'implique nullement leur assujettissement à des diktats idéologico-politiques ; l'appel saint-simonien exigeait, au contraire, des artistes qu'*eux-mêmes* dussent rechercher et trouver les nouveaux *media* et les nouvelles *formes* pour remobiliser les masses dans la marche de *modernisation* et, donc, de *rationalisation* et de *démocratisation* des sociétés – sans oublier

960 *Ibid.*, p. 1-4. Ce thème est repris aux p. 9 et 20.

961 [H. Saint-Simon], « Quelques opinions philosophiques à l'usage du Dix-Neuvième siècle », cit., p. 81 sq.

l'allusion à la dimension internationale que cet objectif devait avoir.

En d'autres termes, la théorie *sociale* de l'art élaborée par les saint-simoniens consistait dans l'appel, adressé aux artistes, à rejeter la *finalité* et les *modalités* auxquelles les exigences de l'aristocratie les avaient contraints : à savoir, d'une part, à assouvir les exigences du luxe et d'une morale hédoniste – qu'une partie de la grande bourgeoisie avait déjà assimilés –, où les œuvres d'art devenaient principalement des biens somptuaires et des sources de plaisir esthétiques ou, même, des amusements ; et, d'autre part, à consoler la masse de sa condition misérable et à la convaincre que cette condition était inévitable et juste. Selon Saint-Simon, il s'agissait, en somme, de dérober les « travaux de la pensée et les productions de l'art » à la tâche qu'ils avaient pu accomplir jusque lors : servir l'« empire » de l'aristocratie et du clergé sur les classes inférieures. Il s'agissait d'en finir avec ces « moralistes » qui s'étaient mis au service des « rois et [des] chefs des peuples » et qui avaient joué le rôle de « faux prophètes » en *persuadant* la masse de l'inéluctabilité – et de la justice, même – de son infériorité matérielle et spirituelle⁹⁶² ; il s'agissait d'en finir, en un mot, avec toute une production qui *affirmait* le pouvoir de la classe hégémonique et sa vision du monde, et qui avait été l'instrument *actif* de la dévalorisation du travail manuel et de la soumission de cette multitude d'hommes qui était contrainte de l'exercer⁹⁶³. L'ouverture à une nouvelle *finalité spécifique* et à de nouvelles *modalités* de la production poético-esthétique devenait possible, en effet, à partir du moment où Saint-Simon avait réfuté la vision du monde aristocratico-transcendantaliste pour affirmer le caractère immanentiste de l'histoire en tant que progrès des conditions de vie de l'homme et des rapports sociaux, et, surtout, en tant que produit du travail humain.

Ainsi, la production poético-esthétique – et, plus en général, toute la production « morale » – devait subir la même inversion de direction que la « politique », laquelle n'avait « p[u] être jusque là que l'art de tromper et d'opprimer »⁹⁶⁴ le peuple, et devait,

962 Cf., [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 18-19.

963 « Mais que pouvaient faire les peuples, quand tout les entretenait dans cette erreur qu'ils avaient reçue de leurs pères ; quand tout ce qui est destiné à les instruire et à les charmer reprenait cette idée sous mille formes, la représentait sous mille couleurs, l'appuyait de toutes les ressources de la pensée, l'ornait de toutes les grâces de l'imagination ; quand les vices de leurs institutions, quoique successivement améliorées, leur faisaient déplorer le présent et désespérer de l'avenir ? Les moralistes, ces instituteurs du genre humain, n'avaient point compris leur tâche, et ils n'avaient pu la comprendre ; au lieu d'instruire, ils consolait ; ils ne connaissaient qu'une science, celle de supporter la douleur ; ils regarder le mal comme une nécessité ; ils se servaient de la morale, comme d'un remède à la vie, et ils unissaient leurs voix à la lire des poètes, pour célébrer le bonheur des premiers âges, et promettre à l'homme une vie plus heureuse, loin de ce monde passager » ; *ibid.*, p. 16-17.

964 *Ibid.*, p. 5.

maintenant, se consacrer à en servir les intérêts. Dans la mesure où la structure des rapports sociaux et la super-structure de la production des artistes sont conçues par Saint-Simon en une interrelation intime, au renversement de l'*ancien régime politique* devait suivre, nécessairement, aussi celui de l'*ancien régime artistique*. Explorer l'horizon ouvert par les conquêtes des Lumières et de la Révolution Française signifiait donner à l'art une nouvelle *finalité spécifique, spécifiquement moderne*. Car si, dans la conception saint-simonienne, la tâche *générale* de l'art devait rester celle de « persuader » et « inculquer des idées », *maintenant*, l'art devait faire prendre conscience à la *masse* qu'elle-même constituait l'organe le plus important de la société ; qu'elle-même avait le droit et la capacité, *désormais*, de se gouverner ; et qu'elle pouvait, par une action collaborative et sans se livrer à des soi-disant *guides* – ou *héros, sur-hommes*, etc. – changer sa condition subalterne et l'améliorer de manière indéfinie. *Maintenant*, en somme, la *finalité spécifique* des « beaux-arts » – comme de toute autre activité ou « facult[e] positiv[e] »⁹⁶⁵ –, pouvait devenir celle, foncièrement *démocratique*, de servir les intérêts de tout le « corps social », de tous les hommes, et non plus d'une minorité de privilégiés ; *maintenant*, l'art pouvait offrir sa collaboration à l'établissement d'une société *pacifique* où, dans un régime d'*égalité* juridique, les hommes pussent vivre en *frères*⁹⁶⁶.

Il est vrai que Saint-Simon demande à l'art de fonctionner comme un instrument de *propagande*, comme un *medium* par lequel devra être assurée la *communication de masse* ; cependant, cette tâche doit être accomplie de manière, non seulement nouvelle, mais même *opposée* par rapport au passé : l'art ne doit plus saper l'esprit critique, distraire de la compréhension des rapports sociaux réels et contribuer de manière décisive, par là, à façonner un consensus de l'assujettissement de la masse travailleuse, mais, tout le contraire. C'est, donc, en se chargeant de cette nouvelle tâche, en poursuivant cette nouvelle possibilité, que l'art pouvait devenir *moderne* au sens le plus radical du terme, c'est-à-dire, *moderniste*, en tant qu'organe d'affirmation des valeurs *nouvelles* de la *modernité* ; car c'est à ce moment historique déterminé que, pour la première fois, selon Saint-Simon, les peuples européens – et, notamment, celui français – avaient posé les bases spirituelles et matérielles permettant à l'art de contribuer *consciemment* à l'établissement de rapports socio-culturels

965 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 361.

966 [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 5-6, 11 et 19 sqq ; [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 342-343.

démocratiques – tandis que, jusque lors, il y avait contribué « d'une manière très-indirecte »⁹⁶⁷. Dans la « doctrine » saint-simonienne, donc, les concepts-mêmes de *nouveauté* ou *actualité* – et, donc, *modernité* – des produits artistiques se configurent comme le résultat d'une interrelation essentielle entre le geste *subjectif, formel*, propre à la sphère spécifiquement poético-esthétique de la création et de la perception, et une prise de position dans les conflits idéologico-politiques – *objectifs* – propres à une conjoncture historique spécifique. Dans cette perspective, l'objectif fondamental du dépassement des anciennes hiérarchies ne pouvait pas être atteint sans renverser, outre les valeurs les plus extérieures et apparentes – les formes proprement *esthétiques*, sensibles –, aussi les rapports structurels, le fond, du système *traditionnel* de la production artistique ; c'est-à-dire, qu'il s'agissait de renverser, d'une part, le contenu logique communiqué par l'œuvre et, d'autre part, les rapports liant les artistes à leur public : alors seulement, les attributs « nouveau » et « actuel » devenaient, selon une perspective démocratico-empiriste, légitimes.

La formulation saint-simonienne du concept d'*art d'avant-garde* et, plus en général, des rapports culturels est, donc, une étape décisive de l'histoire de ce concept-même et de l'art moderne, dans la mesure où, par lui, l'exigence de redéfinir les rapports entre masse et intellectuels trouve une formulation emblématique : non seulement les produits poético-esthétiques – et, plus en général, *intellectuels* – sont reconnus comme des instruments de première importance à travers lesquels exercer des nouveaux rapports entre masse et intellectuels afin d'établir, sur les débris de l'*ancien régime*, des nouveaux rapports sociaux ; mais, en plus et pour le dire dans les termes par lesquels Hegel et Habermas ont posé cette question, les premiers saint-simoniens affirment que *c'est par cette voie-là précisément et seulement* que la Modernité peut trouver ses propres fondements et ses garanties : à savoir, non plus par des prétendues lois universelles établies dans un passé mythique et transmises par une tradition indiscutable, ni par des prétendues nouvelles révélations transcendantales

967 « L'esclavage qui a pesé tant de siècles sur la classe industrielle, c'est-à-dire, sur l'immense majorité de la nation, n'a encore été complètement anéanti qu'en France. C'est seulement depuis la révolution, et par l'effet de la révolution, que ses derniers restes ont disparu ; et ce n'est par conséquent que depuis cette époque, et en France seulement, qu'il est devenu possible de travailler à l'établissement d'une organisation sociale, ayant directement pour objet l'amélioration du sort de la majorité » ; « Aux moralistes, les conséquences qu'ils doivent tirer dans les circonstances actuelles du principe de morale divine, *ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'il vous fit*, principe qui doit régler la marche de la société plus qu'il ne l'a jamais fait jusqu'à ce jour, attendu qu'il n'a pu être appliqué aux rapports entre les gouvernans et les gouvernés, entre ceux qui font la loi et ceux qui y sont soumis, sans l'avoir fait que d'une manière très-indirecte, tant que le progrès des lumières n'est pas parvenu au point nécessaire pour permettre l'entier anéantissement de l'esclavage » ; H. Saint-Simon, *Catéchisme des industriels*, cit., cahier IV, respectivement aux p. 192-193 et 211.

qu'une élite d'hommes supérieurs devraient communiquer au restant de l'humanité ; maintenant, dans la mesure où le monde et la vie sont ramenés à la dimension de l'historicité, il s'agit, plutôt, de proposer des solutions à des problèmes dont les conséquences sont, en dernière instance, pratiques ; maintenant, ce peuvent être des hommes *pairs* entre eux qui par le respect mutuel, le dialogue, l'explication et l'exercice de la faculté de critiquer cherchent de résoudre ces problèmes-là ; et dans ce dialogue, où l'on met en discussion les solutions éventuellement proposées, le peuple peut et doit faire entendre sa voix. *En d'autres termes, si le premier saint-simonisme indique une voie par laquelle, non seulement l'art moderne, mais la Modernité toute entière peut – grâce à l'art moderne, aussi – trouver ses garanties, cela, nous dit-il, sera par la voie de la démocratisation et du désenchantement progressifs des rapports entre les hommes et entre ceux-ci et la nature.*

Le point le plus décisif sur lequel la conception saint-simonienne de l'art s'oppose au geste romantique, consiste, en effet, dans l'exigence du rejet des rapports de croyance et d'autorité qui avaient structuré l'*ancien régime* : *la tâche historique des artistes de la première moitié du XIXe siècle doit être, selon les premiers saint-simoniens, celle de trouver les moyens et les formes qui donnent à l'œuvre d'art une efficacité décisive dans la mise en déroute des anciens rapports socio-culturels encore survivants et de convaincre la masse travailleuse qu'elle ne doit plus attendre de solutions à ses problèmes de la part d'une soi-disant élite dont les intérêts sont conflictuels avec les siens, mais que c'est à cette masse elle-même, dans la diversité de ses activités et par la collaboration de ses membres, de trouver et réaliser ces solutions-là. Or, cette exigence que le premier saint-simonisme formule, d'une part, présuppose un certain degré de développement des rapports démocratiques, ainsi que de l'émancipation des artistes, et, d'autre part, exige la découverte et la communication d'une activité – donc, aussi, d'une expérience psychique – qui réalise le dépassement du mysticisme – et la logique transcendantale – aussi bien que de l'empirisme – et la logique formelle – ; il exige la découverte et la communication d'une forme de pensée à la fois critique et constructive, analytique et organique.*

Ainsi, si nous regardons, d'une part, la théorie saint-simonienne de l'art d'avant-garde et, plus en général, des rapports socio-culturels en tenant compte de tous les aspects que nous venons d'évoquer, et, d'autre part, le développement des conflits entre les tendances *modernistes* et *anti-modernistes* jusqu'à la Première Guerre, s'ouvre à nous un

horizon où émerge la perspective de reconnaître un pont entre la théorie saint-simonienne de la culture et celle soviétique – dont nous avons donné un bref aperçu à travers certains textes de Trotsky – ; un pont qui, en effet, coïncide avec celui qui relie la Révolution Russe à la Révolution Française. Nous essayerons de préciser par la suite jusqu'à quel point la mise en place, en Union Soviétique, de certains rapports entre les artistes et le peuple et le travail de certains de ces artistes, puisse être considérée comme la reprise et le développement d'une direction vers laquelle l'art d'avant-garde saint-simonienne aurait dû pointer ; autrement dit, nous voudrions explorer cette perspective selon laquelle la tentative soviétique – fort problématique et complexe – de révolutionner les rapports culturels, notamment, à travers la tentative de répandre dans la masse populaire les principes et la méthode de pensée propres du matérialisme dialectique – ce qui avait impliqué la nécessité, non seulement de formuler des nouveaux *concepts*, mais, par là précisément, de penser et réaliser de nouvelles *formes* poético-esthétiques –, ainsi qu'à travers la prédilection pour les *media* de communication les plus modernes, les plus aptes et efficaces pour atteindre la masse, puisse être reconnue comme la tentative de répondre à d'analogues exigences ressurgissantes, de manière inévitablement différente – dans la mesure où la France du début du XIXe siècle n'est pas la Russie du Premier Après-Guerre –, à mesure que le lent écroulement du système aristocratico-transcendantaliste touchait son étape fondamentale – à savoir, la destitution du pouvoir aristocratique et du système juridique lui relatif. *En somme, notre hypothèse c'est que l'art d'avant-garde songé par Saint-Simon et ses premiers collaborateurs constitue une étape capitale pour cette tendance poético-esthétique qui, durant tout le XIXe siècle et au-delà, luttera pour l'affirmation et le développement des valeurs démocratico-matérialistes contre la tendance romantique – aristocratico-transcendantaliste –, et qui trouvera sa manifestation peut-être la plus poussée dans la Russie post-révolutionnaire.*

Ainsi, dans la conjoncture de la Restauration, où survit une *sphère publique critique*, tout l'arsenal des moyens artistico-intellectuels – toute la production « morale », comme l'on disait à l'époque – peut fonctionner comme un instrument de propagande *et, donc*, de lutte : comme une « arme ». Et, soutiennent les saint-simoniens, dans ce conflit ce sont les « artistes » qui peuvent fonctionner comme une « avant-garde », dans un sens qui n'avait jamais été *historiquement* possible : ce n'est que maintenant qu'ils peuvent assurer une propagande *critique*, une communication *oppositionnelle, de masse*. Si, déjà dans les

termes *courtois* de Pasquier, le concept « d'avant-garde » peut être évoqué en relation à la production poético-esthétique dans la mesure où la Modernité a ouvert une brèche suffisamment profonde pour légitimer la critique de l'*ancien* et de la *tradition* par le *moderne* et le *nouveau*, c'est seulement après la Révolution Française, lorsque le processus d'ouverture et de démocratisation de la vie culturelle et politique a accompli une nouvelle étape, lorsque la sphère publique s'ouvre à la *critique* et devient un champ de bataille, qu'une théorie de l'art d'avant-garde peut impliquer la « masse » dans son action.

Le concept d'*art d'avant-garde* reste, donc, selon nos thèses, essentiellement *moderne*, intimement lié à la crise de la vision du monde transcendantaliste et aux rapports typiques de l'*ancien régime* et de la société féodale : ce concept reste foncièrement lié à ce stade des conflits socio-culturels où les classes subalternes – la bourgeoisie, puis aussi ledit prolétariat – peuvent avoir l'ambition de jouer un rôle hégémonique ou de protagoniste dans l'organisation des rapports économiques, juridiques et idéologiques, et commencent à lutter en ce sens. Ce n'est qu'en le déformant et en le simplifiant – en le réduisant à sa version *formaliste*, par exemple – qu'il pourra être appliqué aux périodes historiques précédentes ; ce qui peut être légitime, mais il faut en avoir conscience.

Et ce n'est pas tout : dans cette perspective, pour ce qui concerne le caractère de *modernité* du concept d'art d'avant-garde, nous devons aller même plus loin : dans la mesure où ce concept est historiquement – et donc aussi idéologiquement et politiquement – déterminé, même à l'intérieur de l'Âge Moderne et de la Modernité il connaît des évolutions, dont les différences entre l'acception de Pasquier, celle de Saint-Simon ou encore celle qui s'est institutionnalisée au XXe siècle, rendent bien compte. À ce propos, il faut préciser que si chez les deux premiers auteurs la conception d'un art d'avant-garde est mobilisée en un sens *moderniste*, rien n'empêche qu'elle puisse être ré-employée aussi en sens contraire : comme nous l'avons dit, chacune des armées impliquées en une guerre peut avoir son *avant-garde* ; il est, donc, tout à fait légitime, sinon évident, de penser, non seulement des différences radicales, mais aussi des *oppositions* entre avant-gardes – comme nous le verrons à travers l'exemple de nos trois cinéastes-théoriciens. À cet égard, notre hypothèse c'est que si le concept « d'avant-garde » a été mobilisé dans le champ artistique d'abord par les tenants de la tendance *moderniste*, c'est que, dans un premier temps, seulement cette tendance-là fut obligée de se penser en des termes d'attaque – ce pour quoi la terminologie

militaire devait inévitablement fournir l'appui le plus évident – ; tandis que les tenants de la Tradition étaient encore plus ou moins solidement installés en des positions plutôt conservatrices, de maintien du pouvoir. Ce n'est que plus tard, vers le dernier quart du XIX^e siècle, notamment, quand il devient évident que les valeurs et les institutions *modernes* occupent désormais un rôle hégémonique et qu'il s'agit, pour la tendance réactionnaire, d'organiser une contre-attaque – aussi au niveau rhétorique, du langage –, que la tendance réactionnaire peut et doit se repenser dans les termes de l'agresseur et s'appropriera, à son tour, le concept « d'avant-garde », autant dans le langage politique que dans celui artistique – nous avons déjà rappelé que la réaction fasciste se pensait comme une « révolution ».

D'ailleurs, il est remarquable que le premier saint-simonisme n'ait pas rejeté seulement les modes traditionalistes de la production artistique, lesquels étaient fondés sur la transmission et la conservation, assurée par l'autorité de valeurs transcendantes, c'est-à-dire, par les maîtres – représentants du savoir des générations précédentes – des règles et des modèles, mais aussi la condamnation de cette conception de l'art qui sera plus tard appelée *esthétisme* ou *formalisme*⁹⁶⁸ et qui était en train de gagner la faveur des classes supérieures au fur et à mesure qu'une morale hédoniste se répandait parmi elles. Dans le *Dialogue*, Saint-Simon et Halévy s'en prennent, à travers l'« exemple » de Jeremy Bentham, même aux « savants », lesquels, eux aussi, s'étaient déjà « trop accoutumés en général, [...], à ne considérer [les « beaux-arts »] que comme un simple amusement, un simple jeu destiné à reposer l'homme de ses fatigues »⁹⁶⁹. En d'autres termes, pour les saint-simoniens, il est clair que cette conception qu'on appellera *esthétisme* et la praxis artistique qui en découle mettent en œuvre précisément cette fonction *consolatrice* et *compensatrice* qui, au long des siècles, avait maintenu les masses dans un état inoffensif d'apprivoisement et d'assujettissement ; et que la poursuite de la « route » indiquée par les progrès philosophico-sociaux de la *modernité* exigeait, tout au contraire, que l'art, au lieu d'assoupir le potentiel révolutionnaire, se fit l'instrument d'une « insurrection morale »⁹⁷⁰, d'une stimulation capable de relancer le mouvement de désenchantement et de démocratisation des rapports gnoséologiques et

968 En songeant aux artistes et aux hommes *nouveaux*, les saint-simoniens, en effet, affirment : « [...] vous demandez à la poésie autre chose que des vers, autre chose que des chants à la musique, et que des formes à la peinture. [...], vous n'avez plus qu'une pensée, pensée immense, à laquelle vous rattachez tout, et qui est devenue votre vie, celle d'un bonheur universel et d'une perfection indéfinissable » ; [L. Halévy], « Introduction », cit., p. 13-14.

969 [H. Saint-Simon, L. Halévy], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », cit., p. 369-370 et n.

970 « Mais il est une insurrection morale que nous foments, nous ne nous en défendons pas : nous voulons que tout ce qu'il y a dans la société de sentiments nobles et généreux s'insurge contre la prépondérance du désœuvrement et les envahissements de la nullité » ; *ibid.*, p. 366.

intersubjectifs ; de continuer, en somme, le processus général de *modernisation* et *rationalisation* de la vie.

II.5. Chapitre 5

De la critique de la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger au cinéma comme lieu privilégié pour l'étude de l'art d'avant-garde et ses implications politiques

II.5.1. Introduction : la perte des présupposés philosophiques de l'œuvre d'art organique

Or, comme l'étude de Harris nous l'a montré, ce furent l'*empirisme* et la logique *formelle* dont la gnoséologie se fondait sur la méthode *inductive* et l'*observation des faits*, qui mirent en question la vision du monde *transcendantaliste* qui, sous formes différentes, avait dominé pendant tout le Moyen Âge. Autrement dit, il ne faut pas attendre le Romantisme, ni ce que la critique *esthétiste* appelle « modernisme » ou l'époque de ladite « avant-garde historique » pour trouver les conditions philosophiques – et, donc, historico-sociales – auxquelles devrait correspondre un art *non-organique, asystémique*, proprement *moderne* – qui se différencie, donc, aussi de l'*expressivité inorganique* primitive – : au XVIIe siècle, en fait, avec l'*empirisme* nous trouvons une gnoséologie, parfaitement développée, impliquant des rapports sujet/objet et physique/métaphysique qui entrèrent en contradiction avec la vision du monde *transcendantaliste* ; et à cette époque, nous trouvons aussi, déjà parfaitement développé, un art impliquant une négation de toute autorité des *principes métaphysiques transcendants* – ainsi que tout le système de règles et modèles propre aux arts sacré et classique – : il s'agit de cette tendance artistique qu'on a appelée habituellement « naturalisme » – ou « réalisme » – et qui s'intéressait principalement, sinon exclusivement, à des apparences phénoménales ; cette tendance qui trouve dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle son exemple le plus sûr et dont on a pu repérer des prémisses déjà au XIVe siècle, c'est-à-dire, au début de l'Âge Moderne⁹⁷¹.

C'est, en fait, précisément en réaffirmant que la *nature* tirerait son « caract[ère] » et

971 « L'histoire de l'art moderne porte la marque du progrès logique et pratiquement ininterrompu du naturalisme. [...]. L'association harmonieuse du naturalisme et de la forme classique dans l'œuvre de Giotto a déjà disparu au Trecento, et dans l'art essentiellement bourgeois des deux siècles suivants, le naturalisme se développe aux dépens de la forme » ; A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 548.

son « sens » de l'*esprit*, et que celui-ci, en somme, serait le lieu du *contenu* de la réalité, que l'idéalisme hégélien pouvait, d'une part, prétendre à « règle[r] le cas de l'*imitation de la nature* dans l'art »⁹⁷², et, d'autre part, définir la peinture hollandaise du XVIIIe siècle comme simplement *formaliste*. Comme l'a rappelé Peter Bürger, en fait, Hegel reconnaissait que dans les développements modernes de l'art, l'« intérêt pour ce qui est représenté est remplacé par un intérêt pour la perfection de la représentation » : selon le propre mot de Hegel, l'« "art n'est" » alors « "autre chose que l'habileté supérieure à représenter tous les secrets de l'apparence visible, sur laquelle se concentre l'attention" »⁹⁷³. Ce n'est point un hasard que Hegel ait reconnu dans l'« exemple de la peinture hollandaise de genre », une expression de ces – prétendues – autonomies-sœurs du *sujet* et de l'*esthétique*. Et il est tout à fait remarquable que la floraison de ce style dans les Pays-Bas accompagne l'indépendance des dites Provinces-Unies de la monarchie absolutiste espagnole, ainsi que l'accueil de la Réforme, et que cette nouvelle nation indépendante ait connu un développement urbain significatif, ainsi que l'essor d'une économie où l'échange mercantile commençait à devenir la ressource principale. Comme nous l'avons déjà souligné, en fait, l'affirmation du « principe de subjectivité » accompagne l'essor de la culture et de la société *moderno-bourgeoises*⁹⁷⁴.

Ce rappel à Hegel est exemplaire, pour nous, aussi parce que sa critique de la peinture hollandaise est l'indice que les conflits entre la vision du monde *transcendantaliste* qui reconnaît dans la métaphysique le domaine de la réalité et celle *immanentiste* qui le reconnaît dans la physique, dans la dimension matérielle et sociale, ne se décida pas avec la fin du Moyen Âge, mais se poursuivit tout au long de l'Âge Moderne. La Querelle des Anciens et des Modernes et celle, précédente – à partir des années 1660-1670 – entre Poussinistes et Rubénistes, s'insèrent dans cette dynamique. Ce n'est pas un hasard si dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699), Roger de Piles pouvait reprocher à Poussin, le champion du Classicisme, un « amour » excessif « pour l'Antique [...] qu'il l'empêcha de bien considérer son Art de tous les côtez », « en négligea[nt] », notamment, « le Coloris »⁹⁷⁵. Nous pouvons trouver cette opposition, déjà, dans les reproches des néo-platoniciens Vasari

972 Cf. G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques III. Philosophie de l'Esprit*, trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1988, § 558, p. 346.

973 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 153.

974 Cf. *supra* et *infra*.

975 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, François Muguet, 1699, p. 479

et Michel-Ange au manque du dessin de Titien et des autres vénitiens⁹⁷⁶. En ce sens, l'opposition entre Vélazquez – tenant du *naturalisme* – et le Greco – tenant d'un art *transcendantaliste* qui, non par hasard, avait été formé à l'école de l'art byzantin tardif – est très indicative, dans la mesure où elle sera réactivée dans les débats du XIXe siècle, lorsque le premier deviendra le modèle pour toute la tendance qui débouche dans l'Impressionnisme – passant par Géricault et Manet – et le second, après deux siècles d'oubli quasi total, sera récupéré et admiré par ledit « modernisme » qui débouchera dans le Symbolisme et le Décadentisme. Et il est encore très indicatif de la proximité des valeurs de ces tendances-ci et de l'ancien mysticisme⁹⁷⁷ que nombreux parmi les tenants de cette tendance *anti-moderniste* – celui d'Huysmans reste l'un des cas les plus célèbres⁹⁷⁸ – finissent par retrouver dans l'art sacré médiéval, qu'on appelait alors « primitif » le modèle de leurs conceptions – que l'on pense aussi aux Pré-Raphaélites ou Péladan – et revenir, même, à un franc catholicisme.

En somme, nous voudrions montrer que ce *formalisme* poético-esthétique qui débouche dans la tendance « naturaliste », correspond à l'essor du *formalisme* logique : dans son domaine spécifique, son essor découle des mêmes présupposés et implique les mêmes conséquences. Ce sont le *rationalisme critique* et l'*empirisme* qui mettent en question et nient la validité de la hiérarchie, ainsi que le prétendu caractère *harmonieux*, des rapports entre tout et parties qui avaient été établis jusque lors. Selon Harris, en effet, ce serait la vision du monde « mécaniste » propre de l'*empirisme* ayant abouti à Newton qui se serait « oppos[é] » à celle « hylozoïque », c'est-à-dire, à cette première forme de pensée *organiciste* qui, comme nous l'avons vu, prétendait déduire l'ordre et la vie des choses d'un seul principe *transcendantal* et qui avait été « défendue par les Grecs et les philosophes du Moyen Âge »⁹⁷⁹. En effet, comme nous l'avons vu, le *formalisme* logique et l'*empirisme*,

976 Giorgio Vasari, *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes* [1550-1568], trad. L. Leclanché, Paris, Tessier, 1842, p. 213-214.

977 Dans son étude sur le poète italien Gozzano, Edoardo Sanguineti a parlé de « mysticisme moderne » de toute la génération liée au décadentisme et, plus particulièrement en Italie, à D'Annunzio ; cf. E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, Turin, Einaudi, 1966, p. 77 sq., où l'on peut lire, à propos d'une lettre de Gozzano : « L'intérêt de la lettre consiste dans le fait qu'elle documente avec une extrême clarté cette sorte de religiosité toute esthétisante, de mysticisme tout littéraire, si largement diffusé dans le décadentisme européen de l'époque, et notamment, en Italie, dans le milieu dannunzien » ; *ibid.*, p. 77 [nous traduisons].

978 Cf., notamment, ses écrits de jeunesse sur l'art réunis in J.-K. Huysmans, *Trois primitifs*, cit.

979 E. E. Harris, *op. cit.*, p. 206. Étymologiquement, l'« hylozoïsme » est cette vision du monde qui reconnaît une *substance* – ὕλη – comme fondement de la *vie* – ζωή –. Harris simplifie les dynamiques historiques : il faudrait souligner que déjà dans l'Antiquité avait été développées des conceptions conflictuelles par rapport à celle hylozoïstes, qu'on pourrait définir atomistes et matérialistes – de Démocrite jusqu'à Lucrèce.

présupposent l'*atomicité* de la réalité et développent une connaissance qui procède d'opérations analytiques et expérimentales.

La nouvelle vision du monde prétend pouvoir connaître la nature par l'observation directe des phénomènes ; elle ne la considère plus comme dépendant de la métaphysique – en tant que manifestation de celle-ci. C'est un renversement complet des anciennes valeurs. Si l'« observation directe » ou « intuition perceptive » ou « sens » peuvent être élevés comme « source de toute connaissance effective », c'est que, chez les empiristes, l'« observation directe est ouvertement ou tacitement prise comme étant l'enregistrement immédiat par l'esprit, sans distorsion et modification, du fait qu'il considère ». En d'autres termes, l'*empirisme* ne présuppose pas seulement l'« infailibilité » de la « perception » humaine, mais encore que celle-ci, « pour être véridique », « doit être libre de toute interférence subjective » ; elle doit être une « appréhension immédiate »⁹⁸⁰. Du point de vue de la vision générale du monde, peut surgir alors la « notion d'un monde "objectif" indépendant de toutes les démarches de la connaissance » ; un monde, donc, composé d'entités *autonomes* qui ne tirent pas leur *contenu* et leur *forme*, leurs propriétés et leur relations, ni d'un être principal métaphysique supra-individuel, ni de l'esprit individuel du sujet lors de l'acte connaissant.

Dans cette perspective, l'homme ne peut *connaître*, à chaque fois, que ces *portions* de réalité qu'il peut soumettre à son expérience ; et *généraliser*, par induction, la validité de cette expérience partielle. Sa connaissance du monde en résulte, donc, nécessairement *fragmentaire*. Il ne peut établir des lois naturelles que sur la présupposition que les rapports prouvés par l'expérience concernant un nombre donné d'entités, se répéteront ; ces lois ne sont que des « hypothèses » élevées au rang de *lois* par une « généralisation inductive », comme l'observe justement Harris, « utilisant des méthodes statistiques dans lesquelles le calcul mathématique des probabilités joue un rôle crucial »⁹⁸¹. En somme, cette connaissance et la logique censée formuler ces lois *hypothétiques* – la logique formelle – ne renoncent pas seulement à saisir la nature dans sa *totalité*, mais, même, à établir des relations universelles, validées une fois pour toutes : ces lois sont simplement provisoires, nullement exemptes de futures corrections – d'où l'exigence des *fonctions variables* –. Selon Cassirer, le concept même de « raison » prend une acception nouvelle, « plus modeste », par

980 Cf. E. E. Harris, *op. cit.*, p. 53 sq., notamment, p. 58-59.

981 *Ibid.*, p. 58-59.

rapport à celle que le siècle précédent lui assignait : maintenant, observe-t-il, la *raison* « n'est plus une somme d'"idées innées", antérieures à toute expérience, qui nous révèle l'essence absolue des choses » ; maintenant, « il faut [en] chercher le véritable pouvoir [...] non dans la *possession* de la vérité mais dans son *acquisition* »⁹⁸². Ce glissement est déjà perceptible chez Hobbes et permettra le développement du jusnaturalisme moderne⁹⁸³. Les concepts de « nature »⁹⁸⁴ ou encore celui de « propriété »⁹⁸⁵ subissent, d'ailleurs, les mêmes transformations en sens pratico-matériel.

Tous les présupposés philosophiques de l'œuvre d'art organique traditionnelle s'écroulent, ainsi, l'un après l'autre. La nouvelle gnoséologie proposée par l'*empirisme* devait nécessairement avoir de très importantes conséquences dans le domaine poético-esthétique. En tombant les principes *métaphysiques* et tout le système de relations qui en avait été *déduit* – la cosmologie –, ne ruinait pas seulement la légitimité des *mesures traditionnelles* appliquées dans les œuvres d'art – et, en somme, l'autorité des règles, des modèles et des maîtres –, mais aussi celle de pouvoir – et devoir, selon la vision du monde

982 E. Cassirer, *op. cit.*, p. 53.

983 « La supériorité du jusnaturalisme moderne par rapport à celui médiéval consiste dans le fait que le premier fait valoir un nouveau concept de raison, plus ductile et plus adapté à la nouvelle conception de la place de l'homme dans le cosmos et, d'une manière correspondante, aussi d'un nouveau concept de nature, selon lequel celle-ci n'est plus l'ordre universel tel qu'il a été posé par Dieu, mais purement et simplement l'ensemble des conditions factuelles (environnementales, sociales, historiques) que les individus doivent prendre en compte pour régler les modes de leur coexistence. On a dit que, les concepts de raison et de nature ayant changé, "le droit naturel cesse d'être la voie par laquelle les communautés humaines peuvent participer à l'ordre cosmique ou contribuer à celui-ci, pour devenir une technique rationnelle de la coexistence". Ce critère de distinction entre jusnaturalisme ancien et nouveau n'aurait même pas pu être conçu, si la philosophie de Hobbes n'eût existé » ; Norberto Bobbio, « Hobbes e il giusnaturalismo » [1962], in Id., *Da Hobbes a Marx*, Naples, Morano, 1965, p. 54-55.

984 Cassirer observe : « Le glissement de sens de l'idée de "nature" [...] dans la pensée du XVIIIe siècle se fait sentir de plus en plus : le centre de gravité passe de l'apriorisme à l'empirisme, du côté de la raison à celui de l'expérience » ; Cassirer, *op. cit.*, p. 249-250.

985 Avec la Modernité, celle de « propriété » ne devient pas seulement l'une des valeurs fondamentales, mais elle est maintenant chargée d'une acception entièrement matérielle : pour la philosophie antique, elle pouvait être liée à des déterminations *psychiques* ou *spirituelles*, signifiant plutôt *être soi-même, épanouir sa propre nature* – que l'on pense au concept d'*οἰκιοπραγία* chez Platon, ou celui d'*οἰκείωσις* chez les stoïciens –, que *posséder quelque chose*. Ce processus de sécularisation est déjà percevable chez Locke – le fondateur de la pensée politique libéralo-bourgeoise – où, si le terme englobe encore des contenus tels que *liberté* et *vie*, l'État est appelé à la sauvegarde et à la protection de certains rapports économiques et d'appropriation jugés *naturels* et qui s'opposent foncièrement à la légitimité d'origine divine du pouvoir politique : le jusnaturalisme moderne n'attaque pas seulement l'absolutisme, en effet, mais surtout le patriarcalisme. Mais déjà dans la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789-91) la *sécularisation* du concept de *propriété* est désormais définitive : dans l'Article 2, nous lisons : « Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression » ; et dans l'Article 17 : « La propriété étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité ». Cf. aussi John Locke, *Deuxième traité du gouvernement civil* [1689], § 123, trad. Bernard Gilson, Paris, Vrin, 1977, p. 146; et N. Bobbio, « Studi lockiani », in Id., *op. cit.*, p. 115, où il est écrit, notamment, que : « La nouveauté de la construction lockienne, qui en fait le modèle de l'état libéralo-bourgeois, est la reconnaissance et la découverte du stade des *rapports économiques* en tant que précédent le stade des *structures politiques* ».

transcendantaliste – s'affranchir des phénomènes tels qu'ils apparaissent à la perception. L'artiste peut maintenant satisfaire sa tâche *en copiant* l'apparence des choses et, plus précisément, de *ces choses* qu'il a devant ses yeux à un moment donné : l'art ne peut – ni ne doit – plus, représenter ces totalité et universalité que l'on pouvait saisir dans la sphère *métaphysique*, en les traduisant dans les termes de l'individualité et de la particularité propres de la dimension *sensible, esthétique*. Pour l'empiriste, l'art peut cesser d'être *symbolique* ; de renvoyer à une dimension *autre*, à un *ailleurs*. Pour lui, il s'agit plutôt de traduire avec le maximum de *fidélité* et de *neutralité* les valeurs sensibles et momentanées des choses, c'est-à-dire, ces apparences phénoménales qui sont désormais tenues pour la *réalité* et la *vie*. Raison pour laquelle cette poétique peut maintenant être appelée « naturalisme », « réalisme » ou encore poétique de la « tranche de vie », du « pris sur le vif », etc. ; raison pour laquelle, le portrait, la nature morte et le paysage, constituent ses genres de prédilection – et, en littérature, l'essor du roman, du drame psychologique et, en général, des formes littéraires prosaïques et descriptives, participent du même processus⁹⁸⁶.

La nouvelle méthode poétique permet de réaliser des œuvres où les relations entre les *parties* ne doivent plus *représenter* la cosmologie universelle : ces œuvres sont comme des instantanés *extraits* du *tout*. Si les œuvres « naturalistes » peuvent encore être structurées par une composition plus ou moins ordonnée, c'est plus pour satisfaire l'œil que l'intellect et pour rendre certains rapports historico-sociaux contingents, superficiels, plutôt que pour traduire une prétendue hiérarchie cosmologique. Les poétiques et les esthétiques *hédonistes*, selon lesquelles l'art devient principalement un instrument de plaisir, peuvent naître aussi parce que l'art commence à renoncer à ses anciennes tâches d'instrument de connaissance ou communication d'une réalité supérieure. En somme, en premier lieu, le « naturalisme » fait des valeurs sensibles son *contenu* et porte son intérêt pour les valeurs les plus *extérieures* des choses, sans en chercher les causes premières ; et, en second lieu, ne pouvant reconnaître les « relations internes » qui déterminent certaines qualités des choses, tout comme la logique formelle, lui aussi forme des simples *agrégats* ou *collections* d'entités et renonce, donc, à établir des ensembles en tant que *touts* ou *systèmes*.

La gnoséologie *inductive* et la poétique « naturaliste » sont, donc, intimement liées au *fait*. Selon la terminologie propre aux philosophies transcendantalistes, dans la mesure où

986 Cf. *infra*.

elles restent contraintes dans la sphère du *phénomène*, du *matériel*, elles restent aussi enlisées dans celle du *fini*, du *limité*, du *connu*, du *passif*, de l'*inanimé* et, en fin de compte, de la *mort* – fondamentalement, la dimension de la matière était conçue comme celle de la *finitude* et de la *mort* car le corps, justement, meurt, alors que, croyait-on, l'âme et l'esprit continuait à *vivre*. L'œuvre d'art « naturaliste » ne montre que ce qui est *déjà* apparu et n'est déjà *plus* ; elle ne montre rien de plus profond du *fait* lui-même ; elle ne *révèle* rien, ni de son *essence*, ni de ses *causes*, ni de ses *fins* ; son intérêt réside exclusivement dans son *apparence*. Dans l'acte de *copie* des phénomènes, il n'y a pas de *création*, mais une simple *répétition* ; c'est l'art en tant que pure habileté *technique*, en-deçà de toute véritable *poésie*. Celle-ci sera, *grosso modo*, la critique que le Romantisme avancera contre la poétique *empiriste*. Précédemment, en revanche, avec l'art organiciste, classique et mystérico-magique, l'artiste devait montrer quelque chose qui n'était pas évident, qui n'était pas sous les yeux de quiconque ; et à certaines conditions, il pouvait être appelé *poète*, au sens propre du mot, et, même, *divin*, précisément parce qu'il semblait répéter l'acte surhumain de création d'un *tout organique* et *vivant* comme l'univers lui-même. En d'autres termes, pour autant qu'il fût soumis à une autorité et à une réalité objectives, l'œuvre d'art *organique* était censée mettre en communication l'homme avec une dimension supérieure de l'être et de la nature, tandis que, avec l'empirisme et le « naturalisme », on ne s'élève jamais au niveau de l'*universel*.

Toutefois, la question de la *liberté* du sujet y reste ambiguë. Car, d'une part, le rationalisme inductif croit pouvoir garantir, outre une connaissance *objective* – mais seulement de l'*individuel* et, à la limite, du *particulier* –, aussi une connaissance *critique* : seulement dans la mesure où le sujet connaît l'objet *tel qu'il est*, sans aucune influence qui puisse contaminer ou orienter son jugement, il peut le *critiquer*. Pour que cela soit possible, il faut, en premier lieu, que sujet et objet restent clairement *distincts* l'un par rapport à l'autre, et par rapport aux autres entités ; c'est le degré de *distinction* qui va déterminer la qualité de l'idée qu'on a d'une chose et le rationalisme du Haut Âge Moderne tend à rabaisser les idées *confuses* par rapport à celles *distinctes* et *claires*. En second lieu, il est nécessaire que sujet et objet restent à l'intérieur de leur dimension, celle de l'*individualité* : comme nous l'avons déjà vu, selon la gnoséologie pré-empiriste, l'art sacré et celui classique pouvaient et devaient mener de l'*individuel* et du *particulier* jusqu'à l'*universel* ; il fallait

sortir de la condition de la *finitude* ; c'était un tour de force spirituel, un véritable tour de *magie*, sur lequel s'était toujours fondé le *mythe* : le fondement de la vieille gnoséologie, c'était la croyance dans la possibilité de l'union *mystique* avec le supra-naturel et le sur-humain ; il s'agissait d'opérer la dissolution des catégories de l'individuel et du particulier – c'est-à-dire, du corporel et du sensible – avec toutes leurs limites – matérielles, justement –, pour atteindre la dimension de l'*absolu*, où toutes les différences et les limites devaient être effacées. L'empirisme oriente, donc, la philosophie vers l'athéisme et le matérialisme, auxquels, en fait, certains de ses tenants arrivent⁹⁸⁷ ; il rompt avec la *croyance* dans la mesure où, affirme-t-il, elle mystifie la réalité. Cependant, d'autre part, l'écroulement des principes universels et la conséquente émancipation des règles et des modèles – la rupture avec la *tradition* –, ne pouvaient pas, dans les termes proposés par l'empirisme, fournir à l'esprit du sujet sa liberté : l'individu se trouvait maintenant entièrement *conditionné* et *déterminé* par des *faits* devenus autonomes et, donc, désenchantés ; une matière matérialisée, pour ainsi dire ; une sorte de « règne de la quantité », où, selon la physique *moderne*, c'est-à-dire, *empiriste*, toute entité naturelle est assujettie à des rapports purement *mécaniques*. C'est pourquoi la logique formelle ne peut soutenir qu'un matérialisme de type *mécaniste*, justement. Harris observe comme propre de la nouvelle pensée scientifique une *méthode* qui peut également s'appliquer à la nouvelle *méthode* poético-esthétique :

Les présuppositions métaphysiques [de l'empirisme] que nous avons discutées sont étroitement associées à la notion d'un monde « objectif » indépendant de toutes les démarches de la connaissance. L'enregistrement immédiat de faits observés directement devient alors une nécessité si la connaissance doit être acquise par un esprit auquel des faits de ce genre sont extérieurs. Pour être véridique cette appréhension immédiate doit être libre de toute inférence subjective. On ne peut tolérer le moindre embellissement imaginatif, et toute intervention émotive sous l'empire d'un désir ou d'un souhait perturberait inévitablement l'enregistrement fidèle de ce qui est objectivement réel. Comme cette réalité est censée être constituée de particuliers, et pluraliste, un simple agrégat d'éléments en relation externe réciproque, la connaissance objective ne saurait consister qu'en fait observés, en généralisation inductive et en analyses mathématiques. Il faut exclure toute évaluation autre que mathématique et quantitative, et la science doit être impassiblement libre de valeurs, tout d'abord parce que la valorisation implique désir et projet, donc des éléments subjectifs dans l'expérience qui doivent être rigoureusement éliminés de tout protocole portant sur la nature du monde extérieur.

Le monde qu'une science de ce genre explore est conçu comme un système mécanique de parties en relation externe.⁹⁸⁸

Le « naturalisme » poético-esthétique, de même, ne semble impliquer que des rapports purement *mécaniques*, non seulement parce qu'il ne représente que des

987 Cf. L. Goldmann, *op. cit.*, p. 765.

988 E. E. Harris, *op. cit.*, p. 59-60.

phénomènes, c'est-à-dire, des aspects des choses qui peuvent être réduits en des termes mathématico-quantitatifs – d'une mathématique dégagée de l'ancien carcan mystique, toute vouée à des fins pratiques – ; mais aussi parce qu'il n'y a pas d'*invention* ; parce que l'expérience poético-esthétique n'entraîne aucun *saut qualitatif*. En effet, pour ce qui concerne l'acte de production de l'œuvre, le « naturalisme » ne demande qu'une *copie*, qu'une simple *répétition* du manifesté ; et, pour ce qui concerne l'expérience de réception de l'œuvre de la part du sujet, on n'exige rien d'autre que l'exercice de ses *sens* – en dehors de tout travail *spirituel* – et on lui offre un simple plaisir dérivant d'une « neutre » et « immédiate » perception de cette *copie-là* – raison pour laquelle l'autonomie de la faculté esthétique fut initialement liée à la notion, toute *sensible*, de « goût »⁹⁸⁹ – ; à la limite, le récepteur pourra, reconnaître des relations entre les différentes parties de l'œuvre, mais accidentelles, fortuites, relatives aux contingences du fait choisi et, en somme, *extérieures*. Ainsi, l'empirisme et le « naturalisme » n'exigent pas seulement la distinction entre *sujet* et *objet*, mais aussi celle des facultés spirituelles ; dans cette expérience sensitive les facultés humaines que l'œuvre « naturaliste » stimule, paraissent rester entièrement enlisées dans la matière et les sens : dans les opérations scientifiques et artistiques liées à la méthode empiriste, *foi, imagination, fantaisie, désirs, passions*, etc., sont comme évacués ou, du moins, réduits.

Cela est particulièrement évident chez D'Holbach, par exemple, l'une des figures principales des Lumières du XVIIIe siècle. Dans son pamphlet *Le bon sens puisé dans la Nature* (1772), l'« imagination » est explicitement accusée, à plusieurs reprises, d'avoir « enfanté » toutes les « fables », les « illusions », les « peurs » et les « mensonges », qui ont troublé les esprits des hommes pendant les siècles⁹⁹⁰. Mais, D'Holbach soulève un autre point qui touche plus proprement à la question de l'art et qui est historiquement et essentiellement lié à la première accusation : c'est que la « poésie » a « éclo[t] » de la « théologie » ; que l'« imagination » et les « poètes » ont toujours été les *instruments* dont les « ministres » de la « religion » s'étaient servis pour « endormi[r] » la « raison » des hommes afin de leur « débit[er] » des « fables » en tant que « vérités incontestables »⁹⁹¹. Ainsi, la faute la plus grave des poètes n'avait pas été seulement de « trait[er] toujours les

989 Cf. *infra*.

990 Cf. P.-H.-T. D'Holbach, *op. cit.*, §§ 3, 11, 57, 80, 94, 99, 101, 108, 109, 112, 115, 118, 120, 126, 135, 136, 138, 167, 168, 199.

991 *Ibid.*, § 199, p. 153-154.

hommes comme des enfants » ; mais, par là précisément, par leur vocation à « faire travailler l'imagination », ils s'étaient mis au service des prêtres et des seigneurs, c'est-à-dire, de ceux qui étaient « intéressés par état à dérouter la raison humaine », et à « rendre », par là, le « vulgaire plus docile aux volontés de ceux qui veulent le dominer »⁹⁹². En mettant en lumière ce lien structurel entre *poésie* et *politique*, les réflexions de D'Holbach touchent à un point fondamental que nous développerons plus tard : dans la mesure où la poésie nourrit l'*imagination* et affaiblit la *raison* et l'*esprit critique*, selon la perspective de l'empirisme, elle sert les intérêts d'une minorité qui s'asservit la majorité avec l'autorité de prétendus dogmes surnaturels et supra-historiques ; et plus en général : en raison de sa nature, l'*imagination* servirait et renforcerait un système de rapports humains et, donc, sociaux, de domination/assujettissement fondé sur la *croyance* et, donc, sur l'*autorité*. En d'autres termes, D'Holbach met en relief qu'au niveau idéologique la connexion entre *art* et *politique* s'établit sur le terrain de la *méthode de communication*, à laquelle, bien sûr, est intimement lié le *contenu* idéologique.

Mais il faut regarder à cette prise de position de D'Holbach dans le cadre des conflits socio-culturels de l'Âge Moderne : il est extrêmement significatif que pour faire face à l'hégémonie communicationnelle *de et par* l'« imagination » et, donc, *de et par* l'« autorité », D'Holbach fasse appel à l'antidote de l'« expérience » et des « sens »⁹⁹³. Bref, il faut tenir compte du fait que l'affirmation du « naturalisme » poético-esthétique fut interreliée avec celle de ces valeurs que nous avons défini *modernes*, lesquelles, après l'échec de la Révolution Française à fonder une société *harmonieuse* sur la *raison critico-formelle*, pouvaient apparaître comme incapables de garantir les prétendues unité et harmonie assurées auparavant par la *tradition*. En d'autres termes, par le biais de D'Holbach nous sommes menés tout droit face au *problème fondamental de la modernité* tel qu'il était apparu à Hegel et sa génération, d'abord, et Habermas, plus tard : celui de rétablir cette réconciliation que la philosophie et la société modernes semblaient avoir rompue.

992 *Ibid.*, §§ 168 et 199, p. 124-125 et 153-154.

993 Cf. *ibid.*, § 135, p. 91-93, notamment, où l'on peut lire : « Je ne renoncerais point à l'expérience parce qu'elle est un guide bien plus sûr que l'imagination ou que l'autorité des guides qu'on voudrait me donner ».

II.5.2. Critique de la distinction entre « œuvre d'art d'avant-garde » et « œuvre d'art organique » dans la *Théorie* de Bürger

La dépendance du *formalisme esthétiste* par rapport à la logique formelle ne se reflète pas seulement sur les questions de théorie générale, mais aussi sur certains aspects plus spécifiques ; que l'on pense, notamment, à la catégorie d'œuvre d'art et à la prétendue dissolution de l'œuvre d'art de type « organique » qui est souvent identifiée à l'œuvre d'art « classique » ou « traditionnelle ». C'est un problème complexe qui peut conduire à des fâcheuses équivoques auxquelles cède aussi la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger⁹⁹⁴. Ces équivoques dérivent essentiellement d'une série de *simplifications* excessives sur le plan historiographique et idéologique et, encore une fois, de l'accueil acritique de certaines idées reçues propre à l'*esthétisme*. Cela émerge clairement déjà lorsque Bürger « souscri[t] » pleinement un commentaire de Rüdiger Bubner dans lequel ce dernier indiquait la « "dissolution de l'unité traditionnelle de l'œuvre" » comme la « "caractéristique commune du modernisme" »⁹⁹⁵, alors que toute la *Théorie* de Bürger avait développé une conception de l'« avant-garde » comme, certes, négation de l'« "unité traditionnelle de l'œuvre" », mais en tant que dépassement de l'« esthétisme » qui est souvent identifié ou, du moins, rapproché du « modernisme » .

Bürger a pleinement conscience que toute théorie de l'art d'avant-garde soit nécessairement une « construction » – nous lui préférons le terme de *reconstruction* –, au sens que celui qui formule une théorie de l'avant-garde « me[t] en perspective » un ensemble de phénomènes passés. Et il s'aperçoit aussi qu'une compréhension de l'art d'avant-garde ne peut pas se passer d'une compréhension de la « pré-histoire » de celui-ci ; c'est-à-dire des développements qui l'ont précédé et par rapport auxquels il se définit – ne fut-ce que par opposition et/ou dépassement⁹⁹⁶. Or, c'est sur ce point précisément que la *reconstruction* de Bürger ne va pas assez en profondeur, de manière que sa théorie de l'art d'avant-garde aboutit à une mise en perspective peut-être décalée par rapport aux réelles

994 Cf., P. Bürger, *Théorie de l'art d'avant-garde*, p. 91-134, notamment.

995 *Ibid.*, p. 91.

996 « Raconter une histoire, c'est mettre de l'ordre dans une multitude d'événements contingents. C'est mettre en perspective tout ce qui précède un événement donné. C'est exactement ce que je viens de faire en ébauchant ici la préhistoire des mouvements d'avant-garde. [...]. En d'autres termes : la préhistoire racontée ici est une construction. Il en est de même pour la notion d'avant-garde. [...]. Nos notions sont des constructions [...] » ; P. Bürger, « Pour une définition de l'avant-garde », cit., p. 23.

dynamiques historiques – comme nous essayerons de le montrer⁹⁹⁷.

Comme la plupart des théoriciens de l'art d'avant-garde et de l'art moderne, Bürger attribue aux mouvements de la dite « avant-garde historique » le geste de *négation du caractère organique* de l'œuvre d'art tel qu'il était mis en œuvre par la poétique *classique*. Selon lui, ce geste est tellement important, tellement essentiel, pour l'art d'avant-garde, que sa définition revêtirait, même, la « tâche centrale d'une théorie des avant-gardes »⁹⁹⁸. Il observe, donc, justement que la distinction entre l'œuvre « organique » et celle « non organique » se fonde sur les différents types de « relation[s] entre la partie et le tout » qui y sont établies ; et, dans l'héritage des catégories de la philosophie idéaliste, Bürger observe encore que toute œuvre d'art « doit être définie comme l'unité du particulier et de l'universel », et, plus précisément, par la *forme spécifique* de cette « unité »-là qui est « réalisée » dans l'œuvre⁹⁹⁹. Or, selon Bürger, dans l'œuvre d'art organique, l'« unité du particulier et de l'universel » serait réalisée et présentée « sans aucune médiation »¹⁰⁰⁰, comme si cette « unité » était un caractère propre, inhérent, essentiel, de l'œuvre elle-même.

L'artiste *organiciste* aurait l'ambition, donc, de présenter une *image esthétique* de la *totalité*¹⁰⁰¹ ; son défi serait de contenir et représenter l'*universel* dans le cadre *particulier*, limité, d'un objet artificiel. Selon cette perspective, l'œuvre organique est un *microcosme* reflétant, pour ainsi dire, l'« harmonie » *macrocosmique* de l'univers et/ou de la nature¹⁰⁰² ; elle en est la correspondante, la réduction ou la traduction, *sensible* et *artificielle* : sa finalité n'est donc pas exclusivement celle de *signifier* la totalité de l'universel et/ou la nature dans les termes de la *particularité*, mais aussi celle de réunir toutes les parties en tant que réconciliées dans un système *harmonieux*, où tout conflit, toute contradiction, toute division, se trouvent annulés. Considéré à l'intérieur des rapports universels, ce *tout* qu'est l'œuvre d'art organique devient *partie* à son tour et répète la fonction que chacune de ses parties accomplit à l'intérieur d'elle-même. Et si Bürger peut définir l'œuvre d'art *organique* comme

997 Bürger accueille notamment la thèse selon laquelle, dans le régime bourgeois, l'art serait *séparé de la pratique de la vie* ; cf. *infra*.

998 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 112.

999 « Au sens général, l'œuvre d'art doit être définie comme l'unité de l'universel et du particulier. Cette unité, à défaut de laquelle on ne saurait pas même penser quelque chose comme une œuvre d'art, s'est toutefois réalisée sous des formes très diverses aux différentes époques de l'histoire de l'art » ; *ibid.*, p. 92.

1000 *Ibid.*, p. 92-93.

1001 « L'artiste classique produit son œuvre avec l'intention d'offrir une image vivante de la totalité [...] » ; et plus bas : « L'œuvre organique cherche à produire une impression de totalité » ; *ibid.*, p. 116 et 119.

1002 Renvoyant à Kant et à Lukács, Bürger soutient que l'« œuvre d'art organique apparaît comme une œuvre de la nature » ; *ibid.*, p. 118-119.

« symbolique »¹⁰⁰³, c'est précisément parce qu'elle renvoie à une autre entité dont elle est le pendant et sans laquelle elle perdrait son sens et sa valeur – et c'est en cela qu'elle se distingue, fondamentalement, de l'œuvre d'avant-garde telle que Bürger la définit, à savoir « allégorique »¹⁰⁰⁴.

Raison pour laquelle, comme le rappelle Bürger s'appuyant sur Adorno, la rupture avec le principe d'*organicité*, n'implique pas seulement une « négation de la synthèse » et de la « cohérence », mais aussi une « négation du sens »¹⁰⁰⁵. Raison pour laquelle aussi, cependant, il devient extrêmement problématique de définir l'œuvre organique comme autonome, comme le font autant Adorno que Bubner¹⁰⁰⁶ : car, d'une part, ayant l'ambition d'être un microcosme, l'œuvre elle-même tend à être un tout, une entité « "close" »¹⁰⁰⁷ – comme l'écrivait Adorno – et, donc, en ce sens-ci seulement, tout à fait relatif, aussi « autonome » ; d'autre part, cependant, puisque l'œuvre organique ne fait que représenter la totalité cosmique d'une réalité objective, elle en dépend et, même, on peut dire qu'elle ne vit que par rapport à cette réalité, dont elle est, justement, le symbole. Or, le problème est que Bürger accueille cette interprétation qui peut définir – en fin de compte, improprement – l'œuvre d'art organique comme « autonome », de manière tellement radicale, qu'il arrive à concevoir cette « autonomie » comme une « sépar[ation] de la pratique de la vie »¹⁰⁰⁸.

Ce qui le pousse à des ambiguïtés sur un problème dont la « définition » devait constituer, pourtant, sa « tâche centrale » : de leur point de vue, Adorno et Bubner pouvaient reconnaître dans le « modernisme » – déjà en Baudelaire ou Rimbaud, par exemple – une rupture avec le type d'unité propre à l'art classico-organique que Bubner appelle, non par hasard, « traditionnelle » ; en revanche, de son point de vue, Bürger se trouve obligé d'attendre – pour ainsi dire – l'épanouissement de la théorie de l'art pour l'art et de l'esthétisme qui proclamaient – en réalité leur thèse est plus complexe – leur indépendance par rapport à la « pratique de la vie », et, donc aussi, de retarder la rupture avec l'art

1003 *Ibid.*, p. 92.

1004 L'on sait que dans la Grèce Antique, on appelait « symboles » certains signes de reconnaissance : à savoir, chacune des deux parties d'un objet irrégulièrement cassé qui, réunies, permettaient aux détenteurs de se reconnaître. Hegel caractérisait le « symbole » comme une « intuition dont la détermination propre est [...] plus ou moins le contenu qu'elle exprime en tant que symbole » ; G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques III. Philosophie de l'esprit*, cit., § 458, p. 253.

1005 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 126-128.

1006 Celui-ci écrivait que la « "cohérence et l'autonomie de l'œuvre sont expressément mises en question, et même méthodiquement détruites" » ; *ibid.*, p. 91.

1007 *Ibid.*, p. 92.

1008 Cf. *ibid.*, p. 92-97, 130-134 et *infra*.

organico-classique aux gestes de ladite « avant-garde historique »¹⁰⁰⁹. Reconstruction qui, poussée à bout, conduirait à identifier dans ledit « modernisme » le plus parfait exemple d'art organico-classique ; ce qui serait, évidemment, très problématique. La théorie de Bürger s'appuie, ainsi, sur deux auteurs avec lesquels elle-même entre en contradiction ; et, ce qui plus compte, elle se trouve obligé de méconnaître que l'unité classico-organique de l'œuvre d'art avait été mise en question bien avant ladite « avant-garde historique » et, d'ailleurs, même avant ce Romantisme ou ce « modernisme » auxquels la plupart des historiographes la font remonter. Et, en effet, comme nous le verrons et comme Bürger lui-même doit l'admettre entrant en contradiction avec soi-même, le geste de ladite « avant-garde historique » ne peut pas être réduit à celui d'une pure et simple « destruction » de l'œuvre d'art en tant que *tout organique* ou *image de la totalité* – ce que Bürger se trouve à faire, pourtant, pendant un long moment.

Plus haut, nous avons essayé de montrer que l'art sacré et l'art classique, et, donc, l'autorité des règles, des modèles et des maîtres – en un mot, de la Tradition –, fut rompue d'une manière radicale déjà par l'art de tendance « naturaliste » dont nous pouvons trouver des exemples accomplis déjà au XVIIe siècle – Velázquez, les hollandais, les frères Le Nain – et des solutions de moins en moins compromissaires depuis, au moins la fin du Moyen Âge – en Italie notamment, de Giotto à Caravage, en passant par Léonard. Ce n'est pas un hasard si Alberto Savinio, dans sa tentative de définir les principes du « classicisme », opposa celui-ci aux tendances *naturalistes* qui, depuis le XVIIe siècle s'étaient développées en Italie, Espagne et Flandres, jusqu'à « toute l'école naturaliste de ces dernières années », écrivait-il en 1921¹⁰¹⁰. Or, la reconnaissance de ce rôle du « naturalisme » remet totalement en cause la reconstruction critico-historiographique dominante, à laquelle la *Théorie* de Bürger reste encore liée, qui attribue la « rupture avec la tradition » à un moment du développement de la tendance *romantico-avant-gardiste* – soit-il le Romantisme, ledit « modernisme » ou ladite « avant-garde historique ». La plupart des théories, conceptions et définitions de l'art d'avant-garde se fondent, en effet, sur cette reconstruction-là, tout à fait discutable, de la « préhistoire » de l'avant-garde. D'après toutes ces observations, nous

1009 Cf. *ibid.*, p. 112-129. Notamment, les techniques productives de l'avant-garde et de la proto-avant-garde auraient pour « résultat », selon lui, la « destruction de l'unité de l'image comme totalité formée dans toutes ses parties par la subjectivité de l'artiste » ; *ibid.*, p. 123.

1010 Cf. Alberto Savinio, *Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani saranno abituati a pensare* [1921], in Id., *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, Milan, Adelphi, 2007, p. 84.

pouvons revenir à la critique de la reconstruction bürgerienne des rapports entre « avant-garde » et organicité poético-esthétique.

Pendant toute la section IV – intitulée « Le concept d'*allégorie* chez Benjamin » – et la presque totalité de la section V – intitulée « Montage » – du Chapitre 3 de sa *Théorie*, Peter Bürger fait de la *rupture* avec la représentation organique de la *totalité* et l'élaboration d'un « nouveau procédé » de production des œuvres – le « montage » – le « principe de base de l'art d'avant-garde »¹⁰¹¹. Tout au long de ces pages, l'œuvre d'art d'avant-garde est appelée comme « non organique » et, autant sa « production » que sa « réception » se définissent *par leur opposition* à celles de l'œuvre organique. Cette rupture avec l'art organiciste serait tellement profonde, selon Bürger, qu'il peut apercevoir dans le « nouveau procédé » dont se sert l'« avant-garde » – le « montage », comme nous le disions – un « caractère révolutionnaire », et ajouter, même, que « pour une fois, cette métaphore usée jusqu'à la corde a[urait] ici sa place »¹⁰¹².

Au long de ces pages, Bürger tente de lire la spécificité de l'œuvre d'avant-garde à la lumière de deux concepts fondamentaux : celui d'« allégorie », à partir de la formulation que Benjamin en avait donné dans une étude sur le drame baroque¹⁰¹³ ; et celui de « montage ». Ces deux concepts seraient en mesure de faire comprendre les deux moments fondamentaux de la « production » de l'œuvre d'avant-garde dans son caractère « révolutionnaire » – par rapport aux œuvres organiques classiques – : en premier lieu, l'artiste d'avant-garde travaillerait comme l'allégoriste baroque dans la mesure où il « prélève un élément de la totalité d'un contexte de vie », de manière qu'il « l'isole et le prive de sa fonction » pratique ; en d'autres termes, il « constitue un fragment ». C'est en raison de cette *séparation* par rapport à son être objectif que la forme allégorique se différencie de celle symbolique, laquelle se fonde, en revanche, sur l'adhérence au contenu objectif de l'entité en question – le *symbole*, comme nous l'avons précisé, reste spirituellement lié et renvoie *nécessairement* à la réalité dont il a été matériellement distinct – : l'allégorie procède, en somme, d'une véritable *abstraction*. En second lieu, l'artiste allégoriste « [ré]unit [l]es fragments isolés de la réalité et en tire un sens », ou, plus proprement, il leur *donne* un « sens » : « il s'agit d'un

1011 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 112-134.

1012 *Ibid.*, p. 119 et 125.

1013 Il s'agit de W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1925-1928], trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.

sens posé », précise Bürger, « qui ne naît pas du contexte originaire des fragments »¹⁰¹⁴. En somme, l'artiste d'avant-garde, après avoir « isolé » ou *abstrait* des entités de la réalité ; après les avoir rendues des « fragments », c'est-à-dire, des éléments indépendants de toute signification qui leur appartenait lorsqu'ils étaient encore interreliés avec la réalité ; après les avoir rendues un ensemble de « signe[s] vide[s] »¹⁰¹⁵, un « matériau » *inerte, mort* ; il les réunit selon des rapports tout à fait nouveaux : les entités reçoivent donc un « sens » qui ne leur appartenait nullement avant les opérations poétiques. Et c'est cette dernière opération de recomposition de *fragments* – et non de *parties* – qui, selon Bürger, ferait la spécificité du « montage »¹⁰¹⁶. Mais, puisque plus aucun lien structurel n'est *présupposé* entre ces *fragments* et la réalité *objective* ; puisque ces *fragments* ont gagné leur autonomie, c'est-à-dire, que leur validité et leur être ne dépendent plus d'un *contenu* ou d'un *sens* ou de *relations* externes et préalables – ils sont *inconditionnés* par rapport à toute autre entité – ; alors, le principe de cette recomposition ne doit plus répondre à une loi de « nécessité »¹⁰¹⁷, quelle qu'elle soit : les relations entre les parties assument un caractère – apparemment, du moins – *hasardeux*¹⁰¹⁸, au point qu'elles frôlent le *non-sens*¹⁰¹⁹.

Mais il est même trop évident que, selon ces prémisses établies par Bürger lui-même, l'œuvre d'art d'avant-garde ne peut pas être considérée comme un simple geste de « négation » de la *représentation* de la *totalité*, avec tous les corollaires que cela implique, à savoir, comme le soutient Bürger en « s'accord[ant] » avec Adorno¹⁰²⁰, le « refus de la réconciliation », de la « synthèse » et de la « cohérence » du « sens »¹⁰²¹. Faire du geste poético-esthétique que Bürger identifie avec l'avant-garde une simple « négation » de

1014 P. Bürger, *op. cit.*, p. 114.

1015 Cf. *supra*.

1016 « Le montage », écrit Bürger, « présuppose la fragmentation de la réalité » ; *ibid.*, p. 120.

1017 « L'œuvre d'art organique est structurellement construite sur un modèle syntagmatique. Les parties isolées et le tout forment une unité dialectique. Le cercle herméneutique permet d'en décrire la lecture adéquate : la compréhension des parties est subordonnée au tout de l'œuvre, celle du tout étant elle-même subordonnée à celle des parties, ce qui signifie qu'une compréhension anticipée du tout guide la compréhension des parties, tandis que celle-ci en assure en même temps la correction. Le présupposé fondamental de ce type de réception consiste à supposer une concordance nécessaire entre le sens des parties isolées et le sens du tout. L'œuvre d'art non organique (telle est la différence décisive avec l'œuvre d'art organique) rompt avec ce présupposé. Les parties s'"émancipent" du tout auquel elles sont subordonnées, et dont elles faisaient partie au titre de constituantes nécessaires, ce qui veut également dire qu'elles perdent leur nécessité » ; *ibid.*, p. 129.

1018 Cf. *ibid.*, p. 106 sq.

1019 « L'artiste d'avant-garde, au contraire [de celui « classique »], compose des fragments avec l'intention de leur donner un sens (ce sens pouvant aussi consister à mettre en évidence l'absence totale de sens) » ; et, plus bas : « on doit garder présent à l'esprit le fait que le refus d'un sens est encore une forme d'attribution de sens » ; *ibid.*, p. 116 et 127, respectivement.

1020 « On peut s'accorder avec la conception d'Adorno, même si on ne partage pas sur tous les points la philosophie qui en constitue l'arrière-plan », écrit Bürger ; *ibid.*, p. 125.

1021 *Ibid.*, p. 125-128.

l'œuvre d'art organique serait une simplification et une réduction trop lourde, car il est évident que, à travers le « montage », l'artiste d'avant-garde *donne* un « sens », *constitue* une « synthèse » et établit une « réconciliation » dans un *tout*, à partir des éléments précédemment *abstraits* de la réalité. C'est la conclusion inévitable à laquelle Bürger lui-même devait aboutir. De sorte que, en ce qui concerne l'opposition entre l'œuvre d'art classico-organique et celle avant-gardiste, nous pouvons repérer des formules beaucoup moins radicales déjà dans la section introductive du Chapitre 3¹⁰²² ; et toute la fin de la section V du même chapitre paraît une sorte de rétractation du caractère véritablement « révolutionnaire » des procédés de l'« avant-garde historique ». Bürger soutient, maintenant, que la « destruction des rapports de sens » ou de la « cohérence » ne concerne que la « surface » de l'œuvre¹⁰²³ ; déjà Adorno, en effet, reconnaissait dans la « dissonance », le « moyen » de parvenir à une sorte d'« harmonie » plus complexe, plus profonde, plus compréhensive, que celle classique – il parlait d'« harmonie émancipée » ou « libérée »¹⁰²⁴. Bürger s'efforce encore de sauver ses prémisses, tentant de mettre en lumière certaines différences entre l'œuvre organique et celles non-organiques¹⁰²⁵, mais, finalement, il doit reformuler la théorie d'un geste, propre de l'avant-garde, beaucoup plus *compromissoire* qu'il ne le paraissait auparavant :

La condition sous laquelle une synthèse des procédures formelles et herméneutiques peut être considérée comme possible est celle qui consiste à admettre que dans l'œuvre d'avant-garde elle-même, l'émancipation des éléments individuels n'aboutit jamais à un détachement intégral à l'égard du tout de l'œuvre. Même dans le cas où la négation de la synthèse sert de principe structural, la possibilité de penser à une unité, fut-elle précaire, doit être préservée. Du point de vue de la réception, cela revient à dire que l'œuvre d'avant-garde elle-même doit être comprise de manière herméneutique (ce qui veut dire comme totalité de sens) ; la seule chose qui change, c'est que l'unité a intégré en elle la contradiction. La construction de la totalité de l'œuvre n'est plus assumée par l'harmonie des parties singulières entre elles, mais par le rapport contradictoire des éléments hétérogènes.

Un symptôme de la confusion terminologico-conceptuelle dans laquelle Bürger se retrouve, peut être repéré dans ceci : il trouve, en dernière instance, dans *l'intégration de la contradiction*, le caractère essentiel du geste poético-esthétique de l'avant-garde, mais il

1022 « L'œuvre d'art avant-gardiste ne nie pas l'unité comme telle (même si les dadaïstes étaient animés par une telle intention), mais un certain type d'unité, celle de la relation entre la partie et le tout qui caractérise l'œuvre d'art organique » ; et plus bas : l'« avant-garde a bel et bien eu des conséquences révolutionnaires, en particulier en ce qu'elle a détruit le concept *traditionnel* d'œuvre d'art organique en le remplaçant par un autre » ; *ibid.*, p. 92-93 et 96-97 respectivement [nous soulignons et traduisons].

1023 *Ibid.*, p. 128.

1024 Cf. T. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* [1958], trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 67 sq. et 89 sq.

1025 Cf. P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 128-133.

affirme aussi que dans l'œuvre classico-organique les « parties isolées et le tout forment une unité dialectique ». Or, l'on sait bien que la *dialectique* est précisément cette méthode logique qui *intègre la contradiction* dans le processus de quête de la vérité et de compréhension de la réalité : en fin de compte, Bürger arrive au paradoxe de reconnaître *le même caractère* comme essentiel autant de l'œuvre organique que de celle non-organique.

Toutefois, si les argumentations de Bürger restent peu claires sur ce point-là, il est évident que l'œuvre d'art classico-organique et celle de l'« avant-garde historique » ne sont pas *structurellement* identiques ; il serait difficile de nier que les manifestations de la tendance que nous appelons provisoirement *romantico-avant-gardiste* présentent, autant sur le plan structurel que sur celui formel, des caractères essentiellement *nouveaux*. Il s'agit, donc, de comprendre en quoi consiste la spécificité de cette tendance que les historiographes et les critiques s'accordent à définir comme essentiellement « moderne ».

L'ambiguïté – ou contradiction, si l'on veut – de la *Théorie* de Bürger dérive principalement de la méconnaissance – habituelle dans l'historiographie de l'« art moderne » ou « d'avant-garde » – de la critique *empirico-naturaliste* de l'art classico-organique. Nous avons vu que le « naturalisme » impliquait *déjà* une vision et, donc, une représentation *fragmentaires* de la réalité, où les relations entre les parties restaient « externes » – pour employer le terme de Harris –, propres au niveau *phénoménal*. Le problème est, donc, que, le plus souvent, l'on méconnaît que la critique de l'art classico-organiciste avait déjà été parfaitement accomplie avant le Romantisme et, précisément, par cette tendance poético-esthétique *contre laquelle* le Romantisme se dressa. En d'autres termes, s'ouvre l'hypothèse qu'en dépit des apparences et des idées reçues, le Romantisme et ses suites jusqu'à ladite « avant-garde historique » tentèrent – comme Bürger doit l'avouer – de récupérer cette *synthèse*, cette *cohérence de sens*, cette *harmonie universelle*, que l'empirisme et le naturalisme avaient perdues. Il s'agit de comprendre *comment*, effectivement, toute la tendance néo-transcendantaliste répondit au *problème fondamental* que la Modernité avait posé, à savoir, l'exigence de retrouver l'unité perdue à cause des scissions engendrées par le rationalisme critique. Il est certain, en tout cas, qu'elle devait parcourir une autre voie, essentiellement *nouvelle* par rapport à celle « classique » ; une voie essentiellement *moderne*. Notre thèse est, en effet, que toute la tendance néo-transcendantaliste – du Romantisme à la plupart des dites avant-gardes – constitue la *réaction*, inévitablement

moderne, aux valeurs de la Modernité ; qu'elle constitue, autrement dit, une – sinon *la* – tendance poético-esthétique essentiellement – et programmatiquement – *anti-moderniste*.

Or, comme nous l'avons vu, avec le transcendantalisme moderne ré-apparaît, finalement, cette conception de l'œuvre d'art, niée par le « naturalisme », comme *manifestation* de la vérité et de la réalité *métaphysiques* ; sauf qu'en mettant l'accent – de manière ambiguë, d'ailleurs – sur la partie *inconsciente* de la production artistique, la théorie transcendantaliste de l'art peut dévaloriser aussi l'autorité des modèles, des règles et des maîtres – des *traditions historiquement établies* –, tout en réaffirmant la fonction *sacrée* de l'art. Par conséquent, en affirmant la réalité comme *création perpétuelle d'une force ou puissance spirituelle active et formatrice*, la nouvelle conception transcendantaliste de l'art penche vers la récupération de la modalité *expressive* typique de la pensée « primitive » – présocratique, pourrait-on dire, à bien des égards – plutôt que celle *représentative* typique du rationalisme déductif et du classicisme. De sorte que la poétique et l'esthétique du nouveau transcendantalisme apparaissent comme une négation de l'*organicité* typique de l'art classique, et peuvent se réclamer de manière de plus en plus insistante des artistes « populaires » et « primitifs » – médiévaux, *pré-raphaélites* –, ainsi que de l'art plus proprement « primitif » – celui préhistorique – ; mais aussi de l'*activité imaginative* des enfants, des fous, du rêve et de la production psychique altérée par les stupéfiants : chez ces *exemples* poético-esthétiques et mentaux, l'*irrationalisme moderne* trouve les exemples d'un geste de libération et de liberté par rapport aux contraintes socio-matérielles et éducatives, comme les preuves et les sources d'une résistance et d'une opposition au monde. Se crée ainsi une tradition, qui devient de moins en moins critique et consciente de ses réels motifs, qui se réclame de ces *anormalités* spirituelles, dans la mesure où elle y trouve le dépassement « transcendantal » de la pensée dite « formelle », dans la mesure où elles seraient les lieux de la *libre* attribution – indépendamment de toute détermination conceptuelle ou physique extérieure –, des valeurs – pour le coup, *nouvelles, inédites, originales* – aux choses, comme si les états spirituels « primitif », « enfantin » ou « dérégulé » fournissaient les exemples de la mise en œuvre d'une véritable force *créatrice* qui donne vie aux choses, d'un acte *magique*.

Or, sans en être pleinement conscient et sans réussir à en tirer toutes les

conséquences, c'est exactement à cette philosophie du Moi-Créateur que Bürger ramène le geste poético-esthétique de ladite « avant-garde historique ». Nous avons vu que, selon lui, l'artiste d'avant-garde choisirait, tout comme l'allégoriste, des éléments de la réalité comme s'ils n'avaient aucun *sens*, aucun *contenu*, *objectifs*, ni de relations *internes*, et, donc, *nécessaires* ; et que, toutefois, dans un second temps, l'artiste d'avant-garde conférerait un *sens* et établirait des *relations* entre les fragments, leur donnant une *unité* et même une *cohérence*. Selon la *Théorie* de Bürger, le fondement et la nouveauté du geste poético-esthétique consisterait, donc, en ceci : ce serait l'artiste, le *sujet-individu créateur* qui, grâce à l'*activité* de son *esprit*, donnerait du *sens* et de la *valeur* à un ensemble d'éléments qui, *en soi*, n'en aurait point. Où il est évident que ce *sens* et ces *valeurs*, dans la mesure où ont été créés de toute pièce par l'acte poétique ; dans la mesure où, ils sont entièrement *subjectifs* ; alors, ils apparaîtront comme entièrement *nouveaux* et *originaux*.

Cette conception de la *poésie* comme acte *spirituel* avait, d'ailleurs, porté à une dévalorisation de l'*habileté technique* – dans la mesure elle est liée à un acte *pratique*, *manuel* –, nécessaire au simple et vulgaire *copieur*, au *miméticien*, de la réalité historico-phénoménale : c'est de cette conception de l'« art » qui ne se peut justifier que d'un point de vue spiritualiste et aristocratique – selon lequel la masse des *techniciens* est rabaissée au-dessous de l'élite des *créateurs spirituels*, des *vrais poètes* –, dont les historiographes et critiques contemporains d'orientation *formaliste* ont été les conservateurs, souvent acritiques et inconscients – raison pour laquelle ils sont souvent incapables de donner des définitions suffisamment rigoureuses de leurs concepts-clefs et se trouvent obligés, étant donné leur méthode expérimentale, de contredire les principes théoriques acritiquement accueillis¹⁰²⁶.

1026 Tout cela est particulièrement évident chez un historiographe comme H. W. Janson, professeur à la New York University et auteur de l'une des plus influentes *Histoire de l'Art* de caractère académique. Il écrit : « [...] il y a toujours eu, parmi nous, beaucoup plus d'artisans que d'artistes, car notre besoin de ce qui est familier et attendu dépasse de beaucoup notre capacité d'assimiler ce qui est original ; nous tirons, néanmoins, des œuvres d'art des expériences profondément troublantes. L'avidité de pénétrer dans des royaumes inconnus, de parachever quelque chose d'original [...]. Ce qui situe le véritable artiste n'est pas tellement le désir de *chercher* mais cette aptitude à *découvrir* que nous appelons talent. Nous en parlons aussi comme d'un "don" impliquant qu'il s'agit d'un présent émanant d'une puissance supérieure, ou de "génie", terme signifiant à l'origine qu'une puissance supérieure, une sorte de "bon démon" habite l'artiste et agit à travers lui » ; « L'originalité est, alors, ce qui distingue l'art de l'habileté. Nous pouvons donc dire qu'elle est le critère de la grandeur ou de la valeur artistique. Malheureusement sa définition est également difficile ; les synonymes usuels – rareté, nouveauté, fraîcheur – ne nous sont pas d'un grand secours [...] » ; « Toutes les œuvres d'art, même celles du genre de la *Tête de taureau* de Picasso, font partie de chaînes semblables qui les relient à leurs prédécesseurs. [...] L'ensemble de ces chaînes forme une trame que nous appelons "tradition" et dans laquelle chaque œuvre d'art occupe sa place spécifique. [...] A notre insu ou non, la tradition est la charpente à l'intérieur de laquelle nous formons inévitablement nos opinions sur les œuvres d'art et estimons leur degré d'originalité » ; « [...] l'originalité distingue l'art de la technique [...] » ; « L'apprenti ou l'élève

Ainsi, à la différence de l'artiste *organiciste classique* et de celui *naturaliste*, pour l'artiste d'avant-garde – tel que Bürger le définit – le monde objectif-matériel et historico-social n'est qu'une *matière morte*. Or, puisqu'il ne reconnaît aucune qualité de la réalité comme propriété de ce monde-là, *objectif* devient tout ce qui est affirmé et reconnu en tant que *subjectif* : le monde objectif *est* dans la mesure où il est la *possession* de l'esprit du sujet-individu. Et c'est précisément pour cette raison, à savoir, la condition de *passivité*, d'*indétermination* et d'*indifférence* du matériau, que, comme Bürger le remarque, la présence ou l'absence d'un élément appartenant à une œuvre d'avant-garde est totalement *indifférente*¹⁰²⁷.

Mais, c'est encore pour la même raison que la thèse de Bürger, selon laquelle l'art d'avant-garde impliquerait une rupture avec l'art classico-organiciste en raison de sa « destruction de l'unité de l'image comme totalité formée dans toutes ses parties par la subjectivité de l'artiste »¹⁰²⁸, entre en contradiction avec ses prémisses et ne peut pas être acceptée. En effet, c'est exactement le contraire : comme nous avons essayé de le montrer, dans la poétique du classicisme, la « subjectivité » de l'artiste devait rester limitée, car celui-ci reconnaissait dans le monde *objectif* une autorité et une validité, des valeurs et un sens, *autonomes*, qui constituaient la réalité. Et dans ses prémisses, en effet, Bürger reconnaissait le caractère « révolutionnaire » de l'artiste d'« avant-garde » dans sa prétention à *déterminer* lui-même, par son acte créateur, les valeurs des choses ; c'était lui qui *voulait définir* la réalité et son *sens* ; c'était lui, donc, qui *l'organisait* en un *tout cohérent*, certes, mais aussi – selon sa prétention, du moins – totalement *subjectif* – où l'on voit clairement que Bürger exclut de la définition de l'artiste d'avant-garde la possibilité que le Moi créateur soit le simple émissaire d'une volonté encore supérieure.

Le caractère « énigmatique »¹⁰²⁹ – ou « ésotérique » – du *sens* de l'œuvre d'avant-garde dérive précisément du fait que, soit le *sens* est « posé » – comme le disait Bürger – de

des beaux-arts apprend l'habileté et la technique [...]. S'il se rend compte que ses dons sont trop modestes pour la peinture, la sculpture ou l'architecture, il peut se diriger vers l'un des innombrables domaines désignés par "arts appliqués". Leur but, comme le précise leur appellation, est d'embellir l'utile, élément important et honorable, sans doute, mais d'un ordre inférieur à celui de l'art pur et simple » ; H. W. Janson, *op. cit.*, p. 12-17.

1027 « Dans un texte automatique [surréaliste] qui place les images en série, certaines peuvent faire défaut sans que cela se traduise par une modification essentielle du texte. Cela s'applique aux événements du récit dans *Nadja*. Que de nouveaux événements du même type y soient ajoutés ou que certains, déjà présents, en soient retranchés, il n'en résulte aucune différence majeure, et l'on pourrait aussi bien penser à des changements qui en affecteraient l'ordre. Ce ne sont pas les événements, considérés en eux-mêmes, qui jouent en rôle décisif, mais le principe de construction qui est à la base de la série de événements » ; P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 129.

1028 *Ibid.*, p. 123.

1029 Cf. *ibid.*, p. 131.

toute pièce par l'artiste ; soit ce dernier présente un matériau brut, *mort*, agencé de manière plus ou moins hasardeuse, de sorte qu'il revient au « récepteur » – qui, pour le coup, devient lui-même *créateur* – de « poser » un *sens* dans l'œuvre, de lui insuffler une *vie*. Dans les deux cas, l'expérience poético-esthétique doit être vécue comme un acte de liberté absolue, comme le déchaînement des forces spirituelles créatrices du sujet : le programme et le geste de ce genre d'œuvre d'art deviennent, donc, la réalisation, dans le champ limité de l'art, de *l'affirmation de l'arbitraire de ce sujet libéré*.

La critique hégélienne de l'ontologie et de la gnoséologie anti-dialectiques propres du transcendantalisme moderne débouche précisément sur ce point de la théorie esthétique romantique. Selon Hegel, les prétendues révélations de ce qui est profond et vrai, des essences qui se cacheraient derrière l'absurdité des créations originales des Moi-Dieux risquent d'être rien d'autre que les formulations *arbitraires* et *capricieuses* d'un individu qui *se croit* au-dessus du monde et de l'histoire, et qui, en réalité, n'en fournit qu'une déformation *subjective* et *fantasieuse* :

[...] Jean-Paul, par exemple, [...] cherche à produire de l'effet par des rapprochements bizarres entre les objets les plus éloignés. Il sème au hasard, il entasse pêle-mêle des idées qui n'ont de rapport que dans son imagination. Le fond du récit et la marche des événements est ce qu'il y a de moins intéressant dans ses romans ; la chose principale, ce sont toujours les traits et les saillies dont ils sont parsemés. Le sujet n'est qu'une occasion pour l'auteur de faire briller son esprit. En rapprochant et en combinant ainsi des matériaux ramassés de toutes les parties du monde, de tous les domaines de la réalité, l'humour rétrograde vers le symbole, dans lequel la forme et l'idée sont également étrangère l'une à l'autre. Seulement ici c'est la simple personnalité du poète qui fournit les deux éléments et les réunit arbitrairement. Mais une pareille suite de conceptions, enfantées par le caprice, fatigue bientôt, surtout si nous essayons de pénétrer avec nos propres idées dans ce combinaisons presque indéchiffrables qui se sont accidentellement offertes à l'esprit du poète. [...] les métaphores, les saillies, les plaisanteries s'entre-choquent et se détruisent ; c'est une explosion continue dont on est ébloui. Mais ce qui doit se détruire doit auparavant s'être développé et avoir été préparé. D'un autre côté, l'humour, lorsque le poète manque de fond et n'est pas inspiré par une connaissance profonde de la réalité, tombe facilement dans le sentimental et la fausse sensibilité [...].

Le véritable humour qui veut se tenir éloigné de cette excroissance de l'art, doit, par conséquent, joindre à une grande richesse d'imagination beaucoup de sens et de profondeur d'esprit, afin de développer ce qui paraît purement arbitraire, comme réellement plein de vérité, et de faire ressortir du sein de ces particularités accidentelles une idée substantielle et vraie [...].

Nous sommes arrivés ici au terme de l'art romantique, à ce point de vue qui a été développé dans ces derniers temps, et dont le caractère consiste en ce que l'artiste se met au-dessus de son sujet et de son œuvre, se regarde comme affranchi de toutes les conditions imposées par la nature déterminée du contenu comme de la forme, croit posséder en lui-même aussi bien les idées que la manière de les traiter, et s'imagine que tout dépend de son esprit et de la puissance de son talent.¹⁰³⁰

La critique hégélienne montre que la poétique du Moi transcendantal, dans la

1030 G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. C. Bénard, Paris, Joubert, 1843, t. II, pp. 514-516.

mesure où affirme son autorité – celle d'une force métaphysique qui se *détermine* de manière *objective* dans l'œuvre d'art – et non celle d'une tradition positive spécifique, consiste en une *méthode* – qui reconnaît seulement jusqu'à un certain point la dialectique de sujet et objet –, plutôt que dans la formulation de certains contenus déterminés *a priori*, raison pour laquelle elle pourra déboucher dans une conception de l'art ouvertement *formaliste anti-classiciste*. Ce qui ne signifie nullement que cette poétique exclue tout *contenu* : au-delà du contenu *spécifique* exprimé dans chaque œuvre individuelle, à cette méthode correspond en tant que contenu *général* le rapport qu'elle établit – ou cherche à établir – entre sphère de la transcendance – et ces hommes « supérieurs » qui peuvent y entrer en contact – et dimension historico-matérielle – et ces hommes « inférieurs » qui y reste enlisés. C'est pourquoi la critique hégélienne peut s'appliquer à tous les artistes de cette lignée qui fait de l'œuvre d'art le lieu spécifique où se trouve réalisé et exemplifié le processus d'appropriation et domination spirituelle du sensible, de la part du Moi – créateur autonome ou émissaire d'une force suprême, peu importe. Dans l'œuvre d'art, donc, la vérité et la réalité se *manifestent* en tant que *poésie* de l'esprit ; mais précisément dans la mesure où cette poésie se rend *sensible* et, donc, *finie*, elle reste toujours une synthèse *incomplète, imparfaite* : particulière et non universelle ; c'est pourquoi les romantiques concevaient l'œuvre d'art comme un *fragment symbolique*, plutôt que comme une *représentation harmonico-synthétique* de la *totalité*. En somme, la dialectique propre à la pensée transcendantale *exige* l'expérience esthétique comme un moment *nécessaire* du processus de connaissance – cela est déjà clair chez Fichte –, mais précisément dans la mesure où, en elle, l'autonomie des valeurs et des déterminations physico-rationnelles résulte, finalement, annihilée ; dans la mesure où elle est le produit et le *medium* de l'*intuition intellectuelle* : l'« Art » est le lieu où le *sensible* apparaît *immédiatement* en tant que *produit* du métaphysique, du spirituel. Selon cette conception, dans l'expérience esthétique l'on met en scène un véritable *sacrifice* du *matériel*, du *corporel* ; et les appels continus de l'avant-garde transcendantaliste à l'art magique et aux rites sacrificiels et aux mystères s'expliquent par cette exigence de devoir – et croyance de pouvoir – *dominer et façonner le monde physique, sensible, historique, par la force de l'esprit*.

C'est ce que Bürger, en contradiction avec ses prémisses, refuse de reconnaître : il tente de *sauver* le « récepteur » de la condition de devoir, à partir des « fragments »

énigmatiques et, donc, *choquants*¹⁰³¹ que l'œuvre présente, « extrapol[er] » « arbitrairement » une « interprétation », en déclarant que l'œuvre d'avant-garde « induit » à l'« abando[n] » de l'« interprétation du sens » pour aller au niveau du « principe de construction »¹⁰³². Mais, en trouvant un « sens » seulement dans le « principe de construction », Bürger semble consigner l'œuvre d'avant-garde dans les mains du *formalisme* et réduit l'expérience esthétique à une lecture simplement *descriptive* qui passe totalement à côté de l'intention proprement *poétique* que l'œuvre devait réaliser : plutôt qu'une compréhension de la nature *avant-gardiste* de l'œuvre, cette approche ressemble à sa *neutralisation*. Car réduire un poème dadaïste qui a été composé en mêlant des mots dans un chapeau à son « principe de construction », c'est précisément en *neutraliser* l'exigence philosophique de l'*acte* déterminateur du Moi transcendantal¹⁰³³ ; de même, pour ce qui concerne l'interprétation de la présence d'objets de la vie quotidienne collés sur certains tableaux ; et cela vaut, à plus grande raison, pour ce qui concerne lesdits « objets-trouvés » où la « construction » est réduite au minimum.

Bien que le repérage du « principe de construction » soit toujours nécessaire à la compréhension d'une œuvre, comme l'a expliqué Julius Evola – l'un des « présidents » de Dada –, avec une lucidité et une cohérence philosophique que l'on retrouve rarement dans les textes théoriques de ladite « avant-garde historique », ce genre d'œuvres devait plutôt permettre la *réalisation* du Moi-Créateur¹⁰³⁴ ; leur programme était de traduire dans le domaine poético-esthétique la philosophie dont Fichte et Schelling – qui, non par hasard figurent, avec Novalis, parmi les références privilégiées d'Evola – avaient été les initiateurs ou, plutôt, les ré-élaborateurs modernes. Selon le philosophe italien, pour l'esprit qui *se possède* entièrement, n'importe quel objet, même le plus banal, « dans son simple être-là », « *peut* valoir d'une manière inconditionnée en tant qu'objet de poésie ». En ce sens, « pour le dadaïste », précise Evola, « autant la *Joconde* qu'un billet de tram collé sur un carton *peuvent* être des œuvres d'art au même degré ». La « signification » de l'insertion d'objets de

1031 Selon Bürger, le fait que les *fragments* faisant partie de l'œuvre d'avant-garde ne soient pas *subordonnés* à une *signification intentionnelle*, et « refus[ent] », ainsi, de « délivrer un sens » serait « vécu comme un choc par le récepteur » ; *ibid.*, p. 130.

1032 « L'attention du récepteur », soutient Bürger, « a cessé de se porter vers le sens qu'une lecture de ses éléments constitutifs est destinée à saisir, pour se porter vers son principe de construction » ; cf. *ibid.*, p. 131 sq.

1033 Ce qui ne signifie nullement que le repérage du « principe de construction » soit négligeable ; bien au contraire.

1034 Il s'agit du texte intitulé *Sur la signification de l'art modernissime*, publié en appendice aux *Essais sur l'idéalisme magique* (1925), jamais traduits en français, à notre connaissance [nous traduisons donc d'après une édition italienne : Julius Evola, *Saggi sull'idealismo magico* [1925], Genova, I Dioscuri, 1989].

la vie quotidienne dans les œuvres dadaïstes résiderait, donc, précisément dans cet *exercice spirituel* qui consiste dans l'attribution d'une valeur et d'un sens à cet agrégat incohérent d'éléments, à ce « matériau mort », qui ont été le résultat d'une *abstraction*. En fait, ce genre d'œuvres exigerait que sa compréhension coïncide, non avec sa *description*, mais avec un acte proprement *poétique* : le spectateur *devrait* littéralement *faire* l'œuvre d'art, dont la valeur poético-esthétique est, donc, *entièrement dépendante* de la *volonté* du sujet¹⁰³⁵. Tristan Tzara s'était exprimé dans les mêmes termes :

Pour en éprouver les effets [ceux de la poésie], il ne faut pas que le lecteur attende qu'on la lui apporte toute digérée. Il faut qu'elle éveille en celui-ci une activité correspondante à celle de l'auteur. Le lecteur doit lutter pour en conquérir le sens et la substance. Il faut qu'il recrée la poésie à son image. Elle est un objet de conquête, toute attitude passive devant elle lui réserve des déceptions.¹⁰³⁶

En ce sens, Dada mettait à jour le précepte romantique selon lequel, par l'*effort d'abstraction*, l'on dépassait l'*unité* en tant que *chaos*, en un tout organique cosmique.

Dès que l'on méconnaît ce programme, l'on peut être poussé – comme Bürger – à voir dans ce genre d'œuvres une tentative de donner un droit de citoyenneté aux valeurs matérielles et quotidiennes des choses, alors qu'il s'agissait de la plus extrême tentative de leur *nier* toute valeur de vérité et réalité. L'*art abstrait* fut l'exemple le plus explicite de ce geste de refus des valeurs et des déterminations physico-historico-sociales ; et la présence d'objets utilitaires, liés à la vie pratique et quotidienne, devait rendre encore plus explicite la réussite de leur *abstraction*. Cette présence devait rendre encore plus *manifeste* le geste poético-esthétique en tant qu'acte de mépris envers la dimension de la finitude et, donc, des valeurs « matérialistes » de la « modernité sociale ». Ortega y Gasset avait remarqué comment dans les œuvres de l'art qu'il appelait « jeune » ou « nouvel », les objets phénoménaux y étaient affichés et y restaient reconnaissables précisément dans la mesure où la méconnaissance de leurs valeurs « usuel[les] » de forme et de contenu y apparaissait avec encore plus d'intensité ; et, selon une célèbre formule, il put appeler « déshumanisation » ce processus d'*abstraction* et d'exposition de la violence à laquelle le Moi-Créateur devait soumettre les valeurs matérielles :

Dans une peinture nouvelle manière, la cohabitation avec les choses représentées est impossible ; en leur extirpant leur aspect de réalité vécue, le peintre a coupé les ponts et brûlé les

1035 « [...] même le poème construit selon la règle de Tzara *sera*, ou mieux, *pourra* devenir vraiment un poème et un poème à moi » ; *ibid.*, p. 195.

1036 Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre* [1947], Paris, Nagel, 1966, p. 60.

vaisseaux qui pouvaient nous transporter vers notre monde habituel. Il nous enferme dans un univers abstrus, il nous force à fréquenter des objets qui ne peuvent être traités humainement. Nous devons donc improviser une autre forme de relation tout à fait différente du mode usuel de vivre les choses ; nous devons créer et inventer des actes inédits en adéquation avec ces figures insolites. Cette nouvelle vie, cette vie inventée après annulation de la vie spontanée, c'est précisément la compréhension et le plaisir artistiques. Elle ne manque pas de sentiments ni de passions, mais ces passions et ces sentiments appartiennent évidemment à une flore psychique bien distincte de celle qui couvre les paysages de notre vie primaire et humaine. Ce sont des émotions secondaires qu'éveillent en notre intériorité artistique ces ultra-objets. [...].

D'aucuns dirons que, pour un tel résultat, il serait plus simple de faire totalement abstraction des formes humaines – homme, maison, montagne – et de construire des figures tout à fait originales. Mais ceci est, tout d'abord, irréalisable. [...]. Ensuite – et c'est la raison principale –, l'art dont nous parlons n'est pas seulement inhumain parce qu'il ne contient pas de choses humaines, mais aussi parce qu'il consiste activement en cette opération de déshumanisation. Dans sa fuite de ce qui est humain, ce qui l'intéresse, ce n'est pas tant le terminus *ad quem*, la faune hétéroclite à laquelle il arrive, que le terminus *a quo*, l'aspect humain qu'il détruit. [...]. Le plaisir esthétique pour l'artiste nouveau émane de ce triomphe sur ce qui est humain ; c'est pourquoi il faut matérialiser la victoire et présenter dans chaque cas la victime étranglée.¹⁰³⁷

Or, si Ortega a pu songer au terme de « déshumanisation » c'est que, selon la terminologie de la philosophie transcendantaliste ancienne comme moderne, s'abstraire du réel matériel pour atteindre la pure métaphysique, était considéré comme un acte *divin* ou *simili-divin* ; *sur-humain*, en tout cas. En ce sens, le concept nietzschéen de « Surhomme » – ou « Surhumain » –, explicitement évoqué avec une récurrence remarquable dans les écrits des artistes des dites « avant-gardes » de la première moitié du XXe siècle¹⁰³⁸, a joué un rôle d'aimant pour la culture *aristocratique* – nous verrons pourquoi – mourante. L'on voit, d'ailleurs, qu'Ortega parle d'« ultra-objets » pour définir les formes qui apparaissent sur les tableaux du « nouvel art » ; et c'est précisément parce que, au long du XIXe siècle, avec l'affirmation des valeurs propres à la vision du monde empiriste, l'on entendait – comme le texte d'Ortega le montre –, par *réalité*, le monde empirique et, par *réalisme*, l'art « naturaliste », que Breton dut appeler le mouvement dont il fut le chef de file, *sur-réalisme* : *sur-réel* est ce qui n'est plus dépendant des déterminations et, donc, des limitations que le monde *physique, humain, matériel* – et, pour l'empirisme, *réel* –, impose à la *liberté* et à l'*autonomie* de l'esprit de l'individu-sujet – le Moi. La plupart des artistes qu'on appelle « d'avant-garde » avaient l'ambition de faire de l'œuvre d'art le lieu où ces *liberté* et *autonomie* pouvaient être affirmées ; et elles peuvent s'y affirmer précisément dans la mesure où, à partir des *fragments matériels* offerts par l'artiste, le Moi attribue et façonne, de la manière la plus *arbitraire* possible, un sens et une unité *inexistants*.

1037 J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 33-35. Cf. aussi *infra*.

1038 C'est ce qui a été remarqué aussi par J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, cit., p. 349-350.

Selon cette perspective, l'« insertion de fragments de la réalité », c'est-à-dire, de « matériaux non élaborés par la subjectivité de l'artiste », « dans l'image » – comme le « billet de tram » dans l'exemple d'Evola ou le « morceau de vannerie » dans celui de Bürger – ne doit pas être regardée, comme le voudrait Bürger, en tant que valorisation de la réalité pratico-matérielle au détriment de la puissance créative de la « subjectivité de l'artiste »¹⁰³⁹ : comme nous l'avons montré, c'est tout le contraire. Où il faut souligner – et cela aussi a peut-être induit Bürger à cette équivoque – que la puissance créatrice de la *subjectivité* a été réduite au minimum dans l'activité *technique*, pour être exacerbée dans l'expérience poético-esthétique en tant que (quasi-)exclusivement *spirituelle*, et, donc, *non-matériellement-présente* sur l'œuvre. Comme Bürger doit l'admettre, en fin de compte, tôt ou tard, un *sens* doit être *posé* et, donc, récupéré. Par rapport à l'art classique et naturaliste, on pourrait dire que l'œuvre de l'« avant-garde historique », plutôt que de focaliser l'« attention » sur le « principe constructif », exige un *processus de construction d'un sens qui compense l'abstraction faite* : l'œuvre *s'expose*, pour ainsi dire, en tant qu'ensemble totalement *dénaturé, déshumanisé* ; en tant qu'objet purement artificiel ; en tant que résultat de certains *procédés* ; elle *se révèle* comme un acte de *création* ou *construction* d'un *sens* qui apparaît comme *énigmatique* – car *posé* arbitrairement par l'artiste – ou *absent* – car encore à *poser* par le spectateur. C'est dans ce cadre d'idées que, de Novalis à Kandinsky, l'*artefact*, en tant que *construction* purement *spirituelle*, peut être chargé d'une valeur supérieure à l'objet naturel. En tout cas, la position de Dada a été parfaitement exemplifiée dans un passage de Tristan Tzara, où il écrit que l'œuvre dadaïste avait l'ambition d'être la « création subjective du poète, un monde spécifique, un univers particulier que le poète anime, selon un mode de pensée qui, pour être souvent obscur, n'en est pas moins organique », et que, par là même, l'œuvre dadaïste constituait l'« affirmation de soi » de l'« individu » dans la « lutte pour l'existence »¹⁰⁴⁰ : dans ce passage du chef de Dada, nous trouvons clairement définie la position de Dada comme exigence poético-esthétique du Moi-Créateur. Bürger tombe, donc, dans une équivoque lorsqu'il affirme que les « dadaïstes », à la différence des autres avant-gardistes, « étaient animés par [l']intention » de « nie[r] l'unité comme telle »¹⁰⁴¹. C'est, simplement, qu'ils ont amené à ses extrêmes conséquences poético-esthétiques l'idéologie

1039 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 123. Il soutient, même, que, dans l'œuvre d'avant-garde, les *fragments* « cessent d'être des signes qui renvoient à la réalité ; [ils] *sont* la réalité » ; *ibid.*, p. 126.

1040 T. Tzara, *op. cit.*, p. 36-37. Cf. *infra*.

1041 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 92-93.

spiritualiste du Moi transcendantal.

C'est, donc, en ramenant les prémisses que Bürger avait présentées à propos de l'œuvre d'art non-organique, à l'exigence philosophique du transcendantalisme moderne qu'elles peuvent, non seulement être pleinement comprises, mais même maintenues. En dehors du *processus d'abstraction et de soumission à un principe transcendantal* tel que Evola ou Ortega l'on décrit, la question du « sens » de l'œuvre « non-organique » reste ambiguë et l'on risque, comme le fait Bürger, d'affirmer dans un premier temps que dans ce genre d'œuvres l'artiste formule lui-même et de toute pièce une *totalité cohérente* et pleine de *sens* ; et, dans un second temps, qu'avec les œuvres de l'« avant-garde historique », l'« interprétation du sens est abandonnée » à l'avantage exclusif du repérage des « principes de construction qui déterminent la constitution de l'œuvre ».

Cette perspective, qui mène aux extrêmes conséquences les prémisses de Bürger, pose toutefois des graves problèmes, notamment, en ce qui concerne les implications de l'*opposition* politico-culturelle de ladite « avant-garde historique ». Car, dans les termes du nouveau transcendantalisme, les œuvres de cette « avant-garde » réaliseraient un programme d'affirmation de la *liberté*, de l'*autonomie* et, même, de la *vie*, par et dans une pure activité *spirituelle* du *sujet-individu* ; ainsi elles affirmeraient une vision du monde selon laquelle l'on ne pourrait trouver de *sens* et, donc, d'*unité* et d'*harmonie* que dans le pur domaine *métaphysique*. Telle fut, justement, la solution du nouveau transcendantalisme *en opposition* aux contradictions que la pensée formelle et l'empirisme, d'une part, et l'essor de la société démocratico-matérialiste, d'autre part – et, donc, en un mot, la *modernité* –, affirmaient conjointement. En d'autres termes, les solutions poético-esthétiques qu'on réunit habituellement sous le terme d'« art d'avant-garde » ne faisaient que mettre à jour la réponse que le nouveau transcendantalisme avait donnée au problème fondamental que l'essor de la *modernité* avait posé : à savoir, la perte d'*unité* et de *sens* que la crise du christianisme et des hiérarchies *traditionnelles* avait entraînée. Ainsi, dans les manifestes du Futurisme italien, non seulement nous pouvons trouver des déclarations de ce genre : « Nous voulons renfermer l'univers dans l'œuvre d'art »¹⁰⁴² ; ou encore : « Nous futuristes, Balla et Depero, voulons réaliser cette fusion totale pour reconstituer l'univers en l'égayant, c'est-à-dire en le recréant entièrement » ; mais aussi que, par là précisément, il s'agissait pour eux de

1042 Gino Severini, « Le analogie plastiche del dinamismo » [1913], in Viviana Birolli (dir.), *Manifesti del futurismo*, Milan, Abscondita, 2008, p. 112 [nous traduisons].

« donn[er] une squelette et de la chair à l'invisible, à l'impalpable, à l'impondérable, à l'imperceptible »¹⁰⁴³ et, plus explicitement encore, qu'il s'agissait – « aujourd'hui », écrivaient-ils, à l'époque où la « morale chrétienne » « n'a plus raison d'être [...], puisqu'elle s'est vidée de tout le Divin » – d'adorer cette « vitesse [qui] donne finalement à la vie humaine l'un des caractères de la divinité »¹⁰⁴⁴. Or, c'est précisément parce que ces solutions penchent pour un transcendantalisme spiritualiste de l'individuel, que, lorsque la plupart des critiques et historiens de l'art qui abordent le thème des implications politiques de Dada ou du Surréalisme – notamment par rapport à l'engagement marxiste plus ou moins partiel et temporaire des deux mouvements –, se trouvent obligés de souligner, d'une part, que ces artistes antéposaient – en termes d'importance aussi, notamment avant leurs éventuels engagements pour le marxisme – la révolution *spirituelle* à celle économico-politique ; et, d'autre part, qu'ils partageait une vision anarchiste et individualiste de la liberté, plutôt que matérialiste dialectique¹⁰⁴⁵. Cette solution se pose, donc, en tant qu'*opposition* aux culture et société moderno-bourgeoises, mais d'une manière tout à fait différente de celle – matérialiste dialectique – qui avait été élaborée par Marx et Engels.

Nous avons l'impression que la réticence de Bürger à reconnaître la liaison intime entre ce qu'il appelle l'« avant-garde historique » et la philosophie du Moi transcendantal et ses développements dérive, d'une part, de l'effectif engagement dans la lutte marxiste que certains des artistes de ladite « avant-garde historique » tentèrent ; et, d'autre part, de l'accueil bienveillant que la contre-culture de « gauche » avait, notamment à partir du Second Après-Guerre, réservé à l'« avant-gardisme ». Ce n'est pas un hasard, nous semble-t-il, si, par sa théorie de l'« art d'avant-garde », Bürger songe surtout aux mouvements qui rallièrent le plus explicitement, bien que d'une manière problématique, l'opposition marxiste à la « modernité sociale » : Dada, le Surréalisme et l'« avant-garde » soviétique¹⁰⁴⁶. Mais si, aujourd'hui, ces mouvements sont les seuls, parmi ceux des dites « avant-gardes » du début du XXe siècle, qui *peuvent* être réunis du côté de l'opposition socio-culturelle marxiste, c'est

1043 [Giacomo] Balla et [Fortunato] Depero, « Ricostruzione futurista dell'universo » [1915], in *ibid.*, p. 161 [nous traduisons].

1044 Marinetti peut ainsi établir une liste des « lieux habités par le divin », comme les trains, les films, les « villes modernissimes et actives comme Milan », etc. ; cf. Filippo Tommaso Marinetti, « La nuova religione-morale della velocità » [1916], in *ibid.*, p. 165-170 [nous traduisons].

1045 Cf., notamment, Fernand Drijckoning, « Surréalisme et anarchisme entre les deux guerres », in *Anarchia*, n. 3, 1989, p. 39-66.

1046 Bürger inclut dans l'« avant-garde historique » aussi le Futurisme, l'Expressionnisme et, d'une manière partielle, le Cubisme ; cf. P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 27n-28n et *infra*, notre analyse de la *Théorie* de Bürger.

au prix de quelques malentendus et surtout à cause de l'acceptation acritique de certaines idées reçues.

Le fait que Bürger reconnaisse dans la tentative de réintégrer l'art dans la « pratique de la vie » – à travers, notamment, la technique du « montage » et l'insertion d'objet de la vie quotidienne dans les œuvres d'art –, le caractère le plus spécifique et « révolutionnaire » de l'« avant-garde », nous semble très significatif de sa tentative de rallier ces mouvements artistiques à un programme révolutionnaire non-idéaliste, matérialiste et, donc, rapprochable ou ralliable à celui marxiste ; en tout cas, à un mouvement progressiste de laïcisation de la culture. Mais, le plus souvent, on méconnaît que, dans la mesure où elle active un processus dialectique – même si limité –, la philosophie du Moi transcendantal aussi présente une tension très forte vers le monde de la praxis et l'action, mais tout à fait conflictuelle avec celle matérialiste dialectique : elle conçoit, en effet, le processus de déploiement de la réalité et de l'être, ainsi que le processus de connaissance – au fait, les deux devant coïncider –, comme des processus d'*appropriation* et de *domination* du monde pratico-matériel, accomplis par le Moi-en-tant-que-principe-transcendantal ; le monde pratico-matériel n'est pas seulement *dépendant* du Moi-en-tant-qu'activité-spirituelle, mais il en est la *création* et, donc, la *possession*. Cette application de l'activité spirituelle à l'*action pratique* prend un relief particulier dans ledit *idéalisme magique* où, de Novalis à Evola, les forces spirituelles créatrices sont directement appelées, comme dans les anciennes pratiques *magiques*, à accomplir, non seulement une *transfiguration*, mais même une *transformation* de la réalité et du monde ; et c'est pourquoi une grande partie des artistes « d'avant-garde » du XXe siècle peuvent, d'une part, relier leur rôle à celui des sorciers des sociétés « primitives », et, de l'autre, mettre l'accent sur l'intention *transformatrice* de leur art, tout en restant les tenants d'une vision du monde *spiritualiste* et, même, *mystique*. En effet, comme nous l'avons montré, dans la mesure où cette conception de la réalité et du monde pratico-matériels finit par les dissoudre et, donc, les nier dans la vérité de l'*absoluité* du Moi-Dieu, elle contient aussi une négation de la dialectique en tant que mouvement structurel de la *réalité ultime ou principielle* et retombe, du point de vue du matérialisme dialectique, dans une nouvelle forme de *mystique* et de *mythologie*.

En d'autres termes, il faut comprendre l'ensemble de phénomènes qu'aujourd'hui l'on réunit sous le concept de « mouvements de l'avant-garde historique » comme une *confusion*

de phénomènes très différents et, même, *conflictuels*. La *confusion* entre des arts d'avant-garde contradictoires a été possible seulement en vertu de cette intention commune de s'opposer et transformer – *révolutionner*, même – le nœud socio-culturel modernobourgeois ; et, trop souvent, l'on s'est arrêté à ce seul aspect superficiel. OÙ, il faut remarquer que, pour des raisons historiques que nous avons déjà essayé d'éclairer, la plupart des artistes considérés « d'avant-garde » – et, cela, jusqu'aujourd'hui – a penché, parfois peu consciemment, pour la solution *transcendantaliste* du *problème fondamental de la modernité* : l'Expressionnisme, le Cubisme, le Futurisme, Dada et le Surréalisme – ainsi que des artistes qu'on peut rapprocher de ces mouvements, comme Mondrian, Malévitch, Duchamp, De Chirico, Balthus, etc. – ont mis en œuvre des gestes poético-esthétiques indissolublement liés à la vision du monde propre du transcendantalisme moderne. Dans cette perspective, ces mouvements se configurent comme la mise à jour ou le développement de cette lignée qui avait démarré avec le Romantisme pour être prolongée dans l'Esthétisme, le Décadentisme et le Symbolisme. Sans faire bon marché de toutes les différences et les conflits – même programmatiques – qui séparent les geste poético-esthétiques de tous ces mouvements, il s'agit, ici, de mettre en évidence qu'ils partagent un même fond *spiritualiste* ou *idéaliste*, en tout cas *transcendantaliste*, dans lequel ils ont trouvé leur garantie philosophique, même lorsque – comme dans le cas de certains dadaïstes et surréalistes – a-t-il été exploré l'hypothèse que ces gestes pussent servir la cause du matérialisme dialectique. Il est peut-être significatif à cet égard l'exemple des « rayographes » de Man Ray qui produisirent beaucoup d'intérêt chez l'aristocratie mourante défendant le mysticisme en déroute, en dépit de l'intention du photographe lui-même¹⁰⁴⁷. Un fond commun, au-delà duquel, soulignons-le encore, chaque mouvement et, à l'intérieur de chaque mouvement, chaque artiste et, à l'intérieur de la carrière de chaque artiste, chaque moment ou œuvre, peuvent prendre des orientations extrêmement diverses : ainsi, d'aucuns – comme Kandinsky, Klee, les futuristes ou Artaud – penchèrent vers la reconnaissance de l'autorité de forces spirituelles surhumaines et surnaturelles contraignant, dans une mesure

1047 Man Ray lui-même nous rappelle, dans ses notes autobiographiques, comment la comtesse Greffulhe fut « enthousiaste [...] du caractère mystique de ces photographies », les « mystérieux rayographes », et qu'elle aurait voulu obtenir des effets pareils dans un « film fascinant sur le spiritisme [à] tourner en Égypte avec le Sphinx et les Pyramides en guise de fond », que Man Ray aurait dû réaliser en collaboration avec H. G. Wells, « ami » de la comtesse et « spiritiste convaincu ». Auparavant, Man Ray avait fait des portraits photographiques de la marquise Casati – jadis amie de D'Annunzio –, qui résultèrent « flous » : si Ray considéra dans un premier temps ces photos « comme un échec », la marquise en fut « enchant[ée] » : dans ces photos *ratées* elle vit le « portrait de son âme » ; cf. Man Ray, *Autoportrait* [1963], trad. A. Guérin, Arles, Actes Sud, 1998, p. 216-224.

plus ou moins profonde, la liberté créative de l'artiste-individu, lequel se configure, alors, comme un *sacerdote* ou, en tout cas, un *medium* de ces forces supérieures ; d'autres, en revanche, penchèrent pour un *transcendantalisme* – disons – *subjectif*, où le Moi joue un rôle de Créateur suprême, absolu – par exemple, chez Tzara, Evola ou Malévitch.

La *Théorie* de Bürger aussi, donc, réduit l'art d'avant-garde à un phénomène unique et homogène, plutôt que multiple et conflictuel – et, d'ailleurs, lui aussi tend à reconstruire l'histoire de l'art comme une succession de blocs. La prémisse de cet aboutissement réside, encore une fois, dans la suppression du fond idéologico-politique des gestes poético-esthétiques. En effet, Bürger finit par nier toute « signification politique » du « montage », dont le « caractère révolutionnaire » – que Bürger avait, dans un premier temps, reconnu au montage – est limité, en fin de compte, au simple domaine poético-esthétique – d'où son exigence d'une « interprétation » *formaliste* de l'œuvre non-organique¹⁰⁴⁸.

Pour *démontrer* sa thèse du caractère *apolitique* du « montage », il s'appuie sur le fait que ce procédé technique a pu être utilisé par des artistes d'orientation politique conflictuelle comme les « futuristes italiens » dont, écrit-il, « on pourrait difficilement leur prêter l'intention d'abolir le capitalisme », ou les « avant-gardes russes après la révolution d'Octobre » qui « travail[l]èrent à l'édification d'une société socialiste »¹⁰⁴⁹. Or, l'on pourrait observer que, nonobstant leur soutien au fascisme – un régime, du moins en principe, hostile au libéralisme de l'économie capitaliste bourgeoise et orienté vers la récupération du corporatisme –, le Futurisme prit une position fort complexe, sinon ambiguë, envers le « capitalisme ». Mais, peut-être que, en amont déjà, Bürger avait mal posés les termes de la question : rien n'empêche, en effet, qu'un artiste mette, selon ses propres convictions, le *procédé technique* du « montage » au service du fascisme, du communisme, de la société capitaliste ou encore de son propre intérêt égoïste. Toutefois, par là, nous prendrions le concept de « montage » dans son sens le plus large et commun, tel que nous pourrions l'identifier avec celui de « composition » ou d'« assemblage » de plusieurs éléments¹⁰⁵⁰ ; entendu de la sorte, toutefois, il n'aurait rien de contradictoire et innovant par rapport à la

1048 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 93 sq. et 130-131 ; cf. *infra* aussi.

1049 *Ibid.*, p. 126.

1050 « Opération qui consiste à assembler les divers éléments d'un objet en vue de son utilisation », selon le dictionnaire du CNRTL ; déjà en 1765, dans l'Encyclopédie, on en donnait une définition quasi identique : « Opération par laquelle on assemble les pièces d'un mécanisme pour le mettre en état de servir, de fonctionner » ; cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/montage>.

méthode de production d'une œuvre d'art organique de type *classique*, et il ne pourrait pas constituer le caractère le plus spécifique et, selon Bürger, « révolutionnaire », de l'art d'avant-garde. Bürger, en effet, avait donné du « montage », tel qu'il aurait été mis en œuvre par l'« avant-garde », une définition plus restreinte – peut-être même arbitraire – : selon lui, comme nous l'avons vu, la spécificité de ce procédé technique aurait consisté dans l'assemblage d'éléments – dits « fragments » – *abstrait*s de la réalité – c'est-à-dire, *allégorisés* – et considérés sans *valeur*, ni *détermination*, comme un « matériau » sans « vie ». Nous avons essayé de montrer que *cette* définition peut être pleinement comprise à condition d'être ramenée aux principes philosophiques du nouveau transcendantalisme, lesquels reconnaissent dans le monde phénoménal rien d'autre qu'un « monde d'ombres ».

Or, si celle-là, à savoir, l'absence de *valeur*, l'*indifférenciation* de la réalité matérielle, est la condition du « montage », alors ce procédé ne peut pas être employé par des artistes qui défendent le matérialisme dialectique, tels que sont censés l'être ceux qui, en URSS, ont « travaillé[é] », « après la révolution d'Octobre », « à l'édification d'une société socialiste » : pour un matérialiste dialectique le monde phénoménal et historico-social, le monde de la praxis, constitue une réalité pleine de sens et de valeurs *relativement déterminants* ; pour lui, les éléments *extraits* de la réalité pour être assemblés dans l'œuvre, n'en seront jamais vraiment *abstrait*s. Certes, par rapport au déterminisme rigide du matérialisme mécaniste, le matérialisme dialectique admet une liberté et une autonomie de penser et d'agir, mais toujours *relatives* car, dans n'importe quel domaine de la vie – politique, morale, économie, théorie, art, etc. – la pensée et l'action restent, selon cette conception, toujours partiellement *dépendantes*, non seulement l'une par rapport à l'autre, mais aussi par rapport à la réalité historico-matérielle. Ainsi, pour un artiste qui épouse le matérialisme dialectique et met son travail au service de la « construction d'une société socialiste », la prétention à des autonomie, indépendance ou liberté *absolues* ne devrait pas seulement être dépourvue de sens, mais elle devrait même être considérée comme une pure *illusion*, comme le reflet d'un rapport déformé – en sens idéaliste – avec la réalité¹⁰⁵¹. En somme, un artiste « marxiste » qui a pleine conscience de ses principes philosophiques, non seulement devrait-il refuser des procédés comme l'*abstraction* ou l'*allégorie* et, par conséquent, le « montage » tel qu'il est défini par Bürger, mais il devrait même affirmer leur

1051 Dans la longue citation d'un commentaire d'Eisenstein à propos du CICI de La Sarraz que nous allons reporter ci-après, le soviétique parle de l'« indépendance » d'un certain cinéma comme d'une « fiction » ; cf. *infra*.

impossibilité : pour lui, les rapports dialectiques ne sont pas un choix, mais le mode de fonctionnement de la réalité. La « dialectique », écrivait Adorno, « n'est pas un point de vue »¹⁰⁵².

Restent exemplaires, en ce sens, les commentaires que le réalisateur soviétique Sergueï Eisenstein, l'un des artistes qui portera le plus loin l'élaboration d'une théorie poético-esthétique fondée sur les principes du matérialisme dialectique et sur la notion de « montage », écrira dans son souvenir du premier Congrès International du Cinéma Indépendant – ayant eu lieu à La Sarraz –, auquel il fut invité en 1929 et dont nous avons déjà traité brièvement. Pour nous, ces commentaires revêtent un intérêt double, car ils ne montrent pas seulement l'inanité, du point de vue du soviétique, de la prétention de nombreux parmi les cinéastes participants au Congrès – les « esthètes et paladins de l'"art pur" » – à ces indépendance ou autonomie auxquelles, encore aujourd'hui, les tenants de *l'esthétisme* et de *l'anti-conformisme relativiste* font appel – et, par conséquent, montrent aussi le caractère conflictuel d'une telle prétention avec l'idéologie et la lutte communistes, marxistes ou matérialistes dialectiques – ; en plus, ces commentaires dénoncent la naïveté d'une conception et d'un programme de lutte culturelle – d'ailleurs, assez « obscur[s] », selon Eisenstein – qui, au nom de l'« indépendance » d'un certain cinéma, voudraient réunir dans un même but des gestes poético-esthétiques qui, si à la surface apparaissent apparentés dans leur opposition aux règles du marché capitaliste de l'art, reposent, cependant, sur des idéologies foncièrement conflictuelles dans leurs positions philosophiques et nettement divergentes dans leurs buts pratico-politiques. Ces commentaires ne révèlent pas seulement l'opposition explicite entre avant-garde soviétique et avant-garde futuriste, mais aussi, aux yeux d'un matérialiste dialectique, les insuffisances de celle surréaliste, et, en somme, le caractère *illusoire* de la conception d'*un seul* « art d'avant-garde » pour définir les gestes poético-esthétiques d'opposition au nœud socio-culturel moderno-bourgeois :

[...] l'écran où, entre deux séances, on projette les réalisations du dernier né des beaux-arts, de l'art par excellence d'avant-garde, du cinéma.

Toutes les nouveautés d'alors se succèdent sur la toile blanche écartelée entre les voûtes gothiques.

Le premier film sur les kolkhozes (*L'ancien et le Nouveau*), qui dit le lever du socialisme sur un sixième du globe, y voisine avec *Le Chien andalou* de Bunuel, ce coup de projecteur sur le naufrage surréaliste de l'intelligence bourgeoise sombrant.

On y voit l'admirable tragédie de Jeanne d'Arc, par Carl Dreyer, aussi bien que les amusettes irréelles de Cavalcanti et de Man Ray, les expériences cinématographiques de Richter, de

1052 Cf. T. W. Adorno, *Dialectique négative*, cit., §§ 1-3, p. 11-15.

Ruttmann et d'Eggeling, le dernier de Joris Ivens...

Le but du congrès demeure obscur.

Les délégués soviétiques expliquent inlassablement qu'en système capitaliste le « cinéma indépendant » représente une fiction du même ordre que la presse « indépendante ».

Ils parlent de ce qui devrait être plutôt la tâche primordiale des intellectuels occidentaux : se rapprocher idéologiquement du mouvement révolutionnaire dans leurs pays respectifs.

Comme de juste, esthètes et paladins de l'« art pur » se cabrent.

On en vient assez facilement à bout.

Mais il existe une fraction plus venimeuse.

C'est un congrès international. Parmi les apolitiques esthétisants de France, d'Allemagne et d'Angleterre, on voit aller et venir la silhouette claudicante et minuscule (ce qui la rend pas moins haineuse) de l'italien Prampolini, venu du camp fort belliqueux des disciples et suppôts de ce Marinetti qui continue de sévir et garde encore quelque autorité parmi les Italiens. Nous sommes à une époque où le fascisme mussolinien emploie tous ses efforts à galvaniser ce porte-parole anachronique d'un futurisme militant qui a dégénéré depuis belle lurette en propagande militariste sans frein. Et, bien entendu, les représentants de deux ou trois revues de cinéma, fort peu à gauche, serrent les rangs autour de Prampolini.

Le plus curieux c'est qu'il font bloc avec des personnages infiniment courtois, taciturnes et tout en courbettes : les délégués japonais.

Au moment du vote de la motion finale (passablement abstraite, au reste), les passions flambent. Nous assistons là à une bonne leçon de choses ; il n'y a pas d'art apolitique.

[...].

Sans compter que l'utilité de ces assises (à part l'amusement qu'y trouva Mme Mandrot [...]) se borna à peu près à faire ressortir que l'avant-garde du cinéma occidental non liée aux grandes firmes était déchirée par les mêmes irrémédiables contradictions politiques et sociales que les intellectuels travaillant dans ce domaine de la littérature, de la peinture ou de la musique.

Les esthètes que choquait la politique s'étaient retirés dans l'ombre.

L'aile réactionnaire, en revanche, laissait éclater ses inclinations profascistes.

Quant à la gauche [...], elle scella d'une amitié durable ce qui n'avait été jusque-là que connaissance professionnelle.

Ce fut ce « front commun » des éléments révolutionnaires ou, tout du moins, radicaux, qui nous permit de passer au rouleau l'apolitisme intégral des conclusions du congrès, voire de neutraliser l'antisoviétisme de plusieurs amendements que le claudicant Prampolini et je ne me rappelle plus quel organisateur français de ces assises avaient essayé de glisser.¹⁰⁵³

En somme, Bürger se trouve contraint de renoncer au caractère politique du « montage », car il méconnaît le clivage à partir duquel se séparent les voies, non seulement idéologico-politiques, mais aussi poético-esthétiques, entreprises par les différents mouvements de ladite « avant-garde historique » – et, même, par les différents membres de chaque mouvement. Ce clivage s'établit, notamment, à partir d'une prise de position face au *problème fondamental de la modernité* de dépasser les insuffisances de l'empirisme et du « naturalisme » et qui s'exprime aussi, sur le plan poético-esthétique, dans la solution mise en œuvre pour relier en une *totalité de sens* les parties qui composent l'œuvre d'art ; elle s'exprime, donc, autant sur le plan du *contenu* que sur celui de la *forme* et des procédés techniques. Les différents mouvements de l'« avant-garde » occidentale et l'« avant-garde »

1053 S. M. Eisenstein, « Léon Moussinac, mon camarade... », in Léon Moussinac (dir.), *Serge Eisenstein*, Paris, Seghers, 1964, p. 9-11.

soviétique donnent, au même problème de l'émergence des conflits engendrés par la *modernité*, des réponses foncièrement opposées – tout comme Schopenhauer par rapport à Hegel, Nietzsche par rapport à Marx, Mussolini par rapport à Lénine. C'est pourquoi, en Union Soviétique, les artistes purent se réapproprier le concept de « montage », mais pour lui donner un sens idéologique et opérationnel nouveau et élaborer, ainsi, une conception de l'œuvre d'art comme *tout organique* nouvelle, autant par rapport à celle du *classicisme*, que celle du nouveau transcendantalisme ; en ce sens, les cinéastes soviétiques – et, avec une profondeur et une étendue sans égal, Eisenstein – ont joué un rôle d'importance primordiale.

Ce fut l'effort d'élaborer, sur le plan théorique et pratique, un *réalisme* – qui fut appelé « socialiste » – correspondant aux principes du matérialisme dialectique. L'un des plus grands défauts de la critique et de l'historiographie des dernières décennies a été d'oublier cet effort et de réduire le *réalisme* « *socialiste* » à sa version *jdánoviste*, essentiellement *anti-dialectique*, *a-critique* – et, donc, *anti-réaliste* – qui s'affirme – ou, plutôt, est imposée – en URSS, à partir de la première moitié des années 1930, et de ne pas avoir pu – ou pas avoir voulu – saisir la spécificité d'une certaine production de l'art soviétique des deux premières décennies, laquelle est, le plus souvent, rigidement départagée entre un geste rattachable aux dites « avant-gardes » de l'Occident et l'autan méprisé pseudo-réalisme *jdánoviste*.

Que cet effort d'élaborer des nouvelles poétique et esthétique *organicistes* fondées sur les principes du matérialisme dialectique ait été accompli principalement par les artistes soviétiques n'est pas un hasard : c'est ici que, à partir de 1917, l'idéologie échafaudée par Marx et Engels fut adoptée comme celle directrice pour la construction d'une nouvelle société et de nouveaux hommes ; construction à laquelle furent officiellement appelés les artistes et les autres intellectuels. Nous avons déjà vu qu'Albera et Hagener – qui partagent, plus ou moins profondément, une orientation marxiste et l'accueil plus ou moins critique de la *Théorie* de Bürger – avaient reconnu le caractère différent et, même, supérieur de l'avant-garde soviétique, par rapport à celle occidentale, notamment en ce qui concerne, en premier lieu, l'effective dissolution de l'« institution art » telle qu'elle s'était cristallisée dans l'Occident moderno-bourgeois – touchant son paroxysme, selon Bürger, avec l'*esthétisme* – et, en second lieu, ses effectives implications dans le processus de transformation sociale¹⁰⁵⁴.

1054 Cf. *supra* et M. Hagener, *op. cit.*, p. 159 sq.

II.5.3. L'alternative oubliée du réalisme dialectico-matérialiste

Or, il est vrai que Bürger s'était aperçu d'une certaine spécificité de l'art d'avant-garde soviétique : il a rappelé qu'Ernst Bloch avait distingué entre un « "montage immédiat" » propre de la production artistique dans le « capitalisme tardif » et un « "montage médiat" » réalisé dans la « société socialiste » ; mais les « définitions [...] imprécises » qu'en auraient fourni Bloch n'ont pas poussé Bürger à aller plus loin que cette timide observation : l'« idée que les procédés [le montage en l'occurrence] ne peuvent être sémantiquement réduits à des significations leur étant attribuées une fois pour toutes mérite d'être prise en considération » ; alors que toute sa théorie de l'œuvre d'avant-garde s'était fondée sur une définition de « montage » très « réduit[e] » et idéologiquement « déterminée », en tant que procédé dépendant de l'« allégorie »¹⁰⁵⁵. Et c'est précisément à ce propos, qu'il est curieux qu'il ne soit pas allé chercher quelques élucidations chez Lukács, à savoir, le philosophe qui, non seulement alla le plus loin dans l'opposition entre « réalisme socialiste », « réalisme critique » et « avant-gardisme », mais, comme Bürger lui-même le remarque, avait aussi, le premier, saisi la possibilité d'appliquer le concept benjaminien d'« allégorie » à l'« avant-garde »¹⁰⁵⁶. Sauf que cette *application* avait servi au philosophe hongrois pour *critiquer* les « fondements idéologiques de l'avant-garde » :

Si l'allégorisation, en tant qu'orientation du style, est esthétiquement si problématique, c'est parce qu'elle implique, chez l'artiste, une vision du monde qui refuse, par principe, l'ici-bas, la signification immanente à l'être et à l'action de l'homme, c'est-à-dire ce qui a toujours constitué, et constitue encore, la base même de toute *praxis* artistique, de façon spontanée, très souvent inconsciente, voire liée à l'idée de transcendance religieuse et, par conséquent, affectée d'une fausse conscience esthétique. Il suffit d'évoquer l'histoire de l'art médiéval pour constater, par exemple chez un Giotto, de quelle manière ce sentiment de l'ici-bas, malgré la survivance de thèmes religieux, l'emporte de façon de plus en plus décisive sur l'allégorisme originaire.¹⁰⁵⁷

Dans la mesure où par l'allégorie l'on refuse de reconnaître les valeurs et les déterminations propres du monde historique et phénoménal, du point de vue d'un matérialiste dialectique, l'ensemble qui en découle devient *esthétiquement problématique* et ne peut même pas être considéré comme un *tout* : l'« absence de toute relation au monde » –

1055 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, cit., p. 126.

1056 Cf. *ibid.*, p. 113. Le texte où Lukács établit le rapprochement entre le concept benjaminien d'*allégorie* et l'« avant-garde » est *La signification présente du réalisme critique*, publié en 1958.

1057 G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique* [1958], trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 73.

si ce n'est pas celle du *rejet* – aboutit à la « perte de l'objectivité, de la totalité »¹⁰⁵⁸. Du point de vue de la pensée dialectique – soit-elle idéaliste ou matérialiste –, en effet, l'ambition du transcendantalisme de pouvoir *révéler* les plus hautes vérités, l'essence même des choses, sinon de *constituer* la réalité elle-même – celle *métaphysique*, du coup –, et de nous *libérer* des contraintes et des contradictions de la « réalité extérieure », à travers l'exercice de l'*intuition intellectuelle* établissant des hardies *analogies*, peut être considérée comme une défaite de ce que Hegel appelait le « besoin de la philosophie », à savoir, la compréhension et la constitution d'une réconciliation de toutes les individualités et particularités. Non seulement parce que, comme l'observait Adorno, « aucune des réconciliations affirmées par l'idéalisme absolu [...] depuis les réconciliations logiques jusqu'aux réconciliations politico-historiques, n'était valable », mais, déjà en amont, tout simplement parce que, habituée aux prétendus miracles des analogies intuitives, elle fait bon marché de la cohérence logique et des plus évidents rapports historiques réels. Au-delà de cette considération, il importe de souligner, ici, que du point de vue du matérialisme dialectique – d'Adorno, en l'occurrence –, la « possibilité » et la *légitimité* de la « philosophie » elle-même dépendaient de l'abandon de cette position « naïv[e] », propre à la doctrine « idéaliste » de l'« hégémonie du sujet absolu », qui méconnaissait les « limitations » de « ce qui [...] est hétérogène » à l'esprit, à savoir, la réalité historico-matérielle¹⁰⁵⁹. Et c'est de l'exigence philosophique de redonner à la dialectique un fondement *matériel*, et, donc, de la révision des concepts d'« apparence » – traditionnellement lié au sensible, au phénoménal – et d'« essence » – comme propriété du purement métaphysique –¹⁰⁶⁰, qu'Adorno et Lukács dégagent leurs tentatives de formuler

1058 *Ibid.*, p. 71.

1059« Hegel, malgré la doctrine de l'esprit absolu dans lequel il rangeait la philosophie, considérait cette dernière comme activité procédant de la division du travail, et lui assigna ainsi ses limites. De là résulte depuis le caractère borné de la philosophie, son décalage par rapport à la réalité et cela d'autant plus qu'elle oublia plus profondément cette limitation et rejeta d'elle comme quelque chose d'étranger de se rappeler sa propre position au sein d'un tout, qu'elle monopolise comme son objet au lieu de reconnaître combien, jusque dans sa composition interne, sa vérité immanente, elle en dépend. Seule une philosophie qui se libère d'une telle naïveté vaut la peine qu'on continue à la penser » ; et quelques pages après : « En tant qu'idéaliste, [la dialectique] était cramponnée à l'hégémonie du sujet absolu comme à la force qui négativement produit chaque mouvement particulier du concept et la marche dans son ensemble. Un tel primat du sujet, même dans la conception hégélienne qui déborda la conscience humaine individuelle et jusqu'à celle transcendante de Kant et Fichte, est historiquement condamné. Il n'est pas seulement refoulé par l'impuissance d'une pensée atone qui devant la surpuissance du train du monde désespère de le construire. Bien plus, aucune des réconciliations affirmées par l'idéalisme absolu – tout autre idéalisme demeurant inconséquent – depuis les réconciliations logiques jusqu'aux réconciliations politico-historiques, n'était valable » ; T. W. Adorno, *Dialectique négative*, cit., p. 12 et 14.

1060« Les concepts d'essence et d'apparence [...] proviennent de la tradition philosophique, ils sont maintenus mais inversés dans leur orientation. Il ne faut plus hypostasier l'essence et un pur être-en-soi spirituel. L'essence se convertit bien plutôt en ce qui est caché sous la façade de l'immédiat, les prétendus faits, et qui fait d'eux ce qu'ils sont [...] » ; *ibid.*, p. 134.

une théorie de la poétique et de l'esthétique matérialiste dialectique.

C'est à partir de cette révision, en effet, que Lukács élabore sa conception du « réalisme » en tant que dépassement, d'un côté, du « naturalisme » qui jaillit de l'empirisme, et de l'autre de cet « anti-réalisme » dont la vision du monde transcendantaliste – quelle que fût sa version – avait fourni le fondement théorique. Le long extrait que nous allons citer – tiré d'un texte fondamental jamais édité en français – mérite sa place dans la mesure où il n'expose pas seulement avec une clarté remarquable les positions des fondateurs du matérialisme dialectique sur les questions fondamentales de la poétique et de l'esthétique, mais aussi parce que : en premier lieu, reconnaît le lien structurel qui unit les prises de positions onto-gnoséologiques à celles poético-esthétiques ; en deuxième lieu, car il met en relief la double opposition que le « naturalisme » reçoit, *d'une part*, de cet effort d'abstraction et de cette prétention à l'autonomie créative qui trouvent leur racine dans la philosophie du Moi transcendantal, et, *d'autre part*, du réalisme matérialiste dialectique ; en troisième lieu, car Lukács traduit directement la divergence de ces trois *méthodes* dans la question de l'*organicité* de l'œuvre d'art :

En même temps que l'esthétique marxiste place le réalisme au cœur de la théorie artistique, elle combat le plus sévèrement du monde tout naturalisme, toute orientation qui se contenterait de la restitution photographique du monde extérieur immédiatement perçu, de manière superficielle. Encore une fois, sur cette question, l'esthétique marxiste ne dit rien de radicalement nouveau, mais place seulement tout ce qui jusque là était au cœur de la théorie et de la pratique des grands artistes anciens, au plus haut niveau de la conscience et de la parfaite clarté.

Mais l'esthétique du marxisme combat simultanément, tout aussi sévèrement, une autre position fautive à laquelle mène l'évolution extrême, à savoir cette conception qui, à partir de l'idée qu'il faut rejeter la copie de la réalité, que les formes artistiques sont indépendantes de cette réalité superficielle, en arrive à l'extrémité – en théorie et en pratique de l'art – de conférer aux formes artistiques une indépendance absolue, de considérer la perfection des formes ou leur perfectionnement comme un but en soi et ainsi faire abstraction de la réalité elle-même, se donner des allures d'indépendance à l'égard de la réalité, s'accorder le droit de transformer radicalement celle-ci et de la styliser. Ceci est une lutte dans laquelle le marxisme prolonge et développe le point de vue des vraiment grands de la littérature sur ce qu'est exactement l'art : ce point de vue selon lequel la tâche de l'art est la représentation fidèle et vraie de l'ensemble de la réalité ; l'art est tout aussi éloigné de la copie photographique que du jeu – en dernière instance – creux avec des formes abstraites.

L'essence de l'art ainsi conçue soulève une question cruciale de la théorie de la connaissance du matérialisme dialectique : celle de l'apparence et de l'essence. La pensée bourgeoise et à sa suite l'esthétique bourgeoise n'ont jamais pu en finir avec ce problème. Toute théorie et pratique naturaliste réunit mécaniquement, anti-dialectiquement, apparence et essence, et dans cette mixture trouble, l'essence va nécessairement être obscurcie, voire même dans la plupart des cas disparaître totalement. La philosophie idéaliste de l'art, la pratique artistique de la stylisation voient parfois clairement l'opposition entre essence et apparence, mais par suite du manque de dialectique, ou par suite d'une dialectique imparfaite, idéaliste, ils voient entre apparence et essence exclusivement l'opposition, et ne reconnaissent pas l'unité dialectique des contradictions au sein de l'opposition. [...]. Et la littérature et la théorie de la littérature des

périodes de déclin réunissent d'habitude les deux fausses tendances : à la place de l'étude véritable de l'essence apparaît un jeu d'analogies superficielles, analogies qui font tout autant abstraction de la réalité que la description de l'essence des classiques idéalistes ; ces constructions creuses sont alors drapées en détails naturalistes, impressionnistes, etc. et les parties organiquement dépendantes les unes des autres se trouvent rassemblées en une pseudo-unité par une sorte de « conception du monde » mystificatrice.

La véritable dialectique de l'essence et de l'apparence repose sur le fait que les deux sont de la même manière des éléments de la réalité objective, tous deux des produits de la réalité, et pas simplement de la conscience humaine. [...].

L'art véritable a de ce fait tendance à la profondeur et à la globalité. Il s'efforce d'appréhender la vie dans sa totalité aux multiples facettes. C'est-à-dire qu'il explore, aussi loin que possible, en poussant en profondeur, ces éléments essentiels qui sont cachés derrière les phénomènes, mais il ne les décrit pas arbitrairement, en faisant abstraction des apparences, en les opposant à eux, mais représente justement ce processus dialectique vivant dans lequel l'essence est incluse dans l'apparence, se manifeste dans le phénomène, ainsi que cet aspect du processus dans lequel le phénomène, dans sa dynamique, révèle sa propre essence. D'un autre côté, ces éléments isolés ne recèlent pas seulement en soi un mouvement dialectique, un passage de l'un dans l'autre, mais ils sont en incessante interaction entre eux, ils sont les éléments d'un processus ininterrompu. L'art authentique décrit donc toujours un ensemble de la vie humaine, il le représente dans son mouvement, son évolution, son déploiement.¹⁰⁶¹

Nous ne pouvons pas, ici, approfondir la théorie de Lukács, mais pouvons rappeler encore que la « catégorie » du « type » y revêt une importance première¹⁰⁶², car, avec tout ce qui précède, en ceci aussi les positions d'Eisenstein s'accordent avec celles du philosophe hongrois. À cet égard nous il est important de rappeler qu'en ce qui concerne la question fondamentale du rapport entre sujet et objet, selon Lukács, l'artiste peut arriver à saisir et représenter, dans l'œuvre d'art, la totalité de la réalité et de la vie *objectives*, non à travers l'effacement de sa propre *subjectivité* – comme le demande la doctrine « naturaliste » de la copie fidèle et *neutre* des phénomènes –, mais, tout au contraire, par la *mise en valeur* du regard que l'artiste porte sur cette réalité dont il reconnaît l'objectivité : cette « reconnaissance », sa « découv[erte] de l'essence cachée », implique déjà une « prise de position » de sa part. Ainsi, Lukács peut écrire que l'esthétique marxiste donne de l'« activité du sujet artistique » une « valorisation légitime, telle qu'elle n'a jamais encore existé auparavant », sans pour autant tomber dans la conception transcendantaliste selon laquelle l'on « cro[it] que le sujet artistique "crée" quelque chose de radicalement nouveau à partir de rien »¹⁰⁶³.

Toutefois, l'étude de Lukács ne se limite pas à la reconnaissance de la « coupure

1061 G. Lukács, « Introduction aux écrits esthétiques de Marx et Engels » [1945], trad. J.-P. Morbois disponible en ligne à l'adresse suivante: <https://fr.scribd.com/document/217015651/Georg-Lukaacs-IntroEcritsEsthMarxEngels>, p. 26-29 – aucune traduction française en édition « papier » n'existe.

1062 Cf. *ibid*, p. 30.

1063 Cf. *ibid*, p. 34-36.

radicale entre la littérature et le monde », de la « dissolution » ou « suppression de la réalité effective »¹⁰⁶⁴ en tant que caractères fondamentaux de ladite « avant-garde » ; mais, de sa position matérialiste dialectique, il tente d'en déterminer l'orientation idéologico-politique : le geste poético-esthétique de ladite « avant-garde » est, sans doute à ses yeux, un geste de « refus », de « protestation morale », contre la « banalité », le caractère « prosaïque », l'« abject[ion] » et le « désert que représente, en régime capitaliste, la vie de tous les jours » – et, pourrions-nous ajouter, le *système de l'art*¹⁰⁶⁵. Ainsi, certes, comme l'observait Bürger, par les procédés de l'*allégorie* et du *montage de fragments*, les « avant-gardistes » ont réalisé des œuvres *non-organiques* au niveau de la forme et *énigmatiques* au niveau du sens – Lukács parle plutôt d'« anorma[lité] » et « excentri[cité] »¹⁰⁶⁶ –, mais dans la mesure où ce résultat – qui a pu aboutir à l'« apologie » « du pathologique, du pervers, de l'idiotie, considérés comme forme typique de la "condition humaine" » – est la traduction du nouveau transcendantalisme dans la praxis poético-esthétique, dans la mesure où elle prétend affirmer l'autonomie inconditionnée d'un Moi-Dieu et la nature métaphysique de l'être et de la réalité, la « protestation » de l'« avant-gardisme » reste, pour le matérialisme dialectique, *subjective* et *arbitraire*, et, donc, « abstraite et vide »¹⁰⁶⁷.

En ce sens, la critique de Lukács de l'« avant-gardisme » résulte beaucoup plus radicale et compréhensive que celle qui a été proposée plus récemment par Luc Ferry : celui-ci, tout comme le philosophe marxiste, indiquait dans le « *retrait du monde* » ou « *Weltlosigkeit* » le caractère fondamental du geste « avant-gardiste »¹⁰⁶⁸ ; cependant, étant attaché à cette vision historiographique qui reconstitue l'histoire comme une succession de blocs homogènes, et à cette vision théorique qui prétend donner des définitions absolues des concepts et des choses, le français n'arrivait pas à regarder sous une juste lumière la cohabitation de plusieurs tendances conflictuelles caractérisant le développement de l'art et de l'esthétique modernes. Ainsi, en lisant l'histoire de l'« émergence de l'esthétique » comme celle des valeurs *modernes*¹⁰⁶⁹ de l'*autonomie du sensible* et, donc, du *subjectif* et de l'*humain*¹⁰⁷⁰ – en tant qu'opposées à l'objectivité du « divin » et de l'« intelligible », qu'il

1064 G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, cit., p. 41-43 et 71.

1065 *Ibid.*, p. 49 sq.

1066 *Ibid.*, p. 53-54.

1067 Cf. *ibid.*, p. 50 sq.

1068 L. Ferry, *op. cit.*, p. 34.

1069 *Ibid.*, p. 43 et *passim*.

1070 L'art d'avant-garde ne serait pas seulement l'expression d'un « retrait du monde », mais aussi celle de la « mort de l'homme » ; *ibid.*, p. 43.

identifie au « logique » –¹⁰⁷¹, Ferry se trouve contraint de concilier ce processus d'émancipation par rapport à la *traditionnelle* vision du monde transcendantaliste, qui fut en réalité lié à l'essor de l'empirisme – et du sensualisme et du « naturalisme » en art –, avec la lignée de réactions romantiques et néo-transcendantalistes, lesquelles se traduisirent, au contraire, en un refus des dimensions *mondaine* et *humaine* pour récupérer l'ancienne fonction *sacerdotale* de l'art. Non seulement, donc, il ne s'aperçoit pas que Kandinsky dans *Le spirituel dans l'art* – texte qui, selon Ferry, « constitue sans doute l'expression exemplaire » « de l'idéologie de l'avant-garde »¹⁰⁷² – soumet la liberté de l'individu créateur à des forces spirituelles supra-individuelles et nie, par là, l'« essence de l'esthétique » en tant qu'affirmation de la pure « *subjectivité* » ; mais il n'arrive pas non plus à saisir que dans la mesure où peut-on reconnaître – comme lui, justement, le fait – un « versant » de l'« avant-garde » qui cherche à saisir ou donner expression à une *réalité métaphysique objective* nichée au-delà des apparences phénoménales – « versant » que Ferry appelle « "hyperréaliste" » ou « "hyperclassiciste" »¹⁰⁷³ –, l'on entre en contradiction avec une reconstruction qui voudrait faire de l'« avant-garde » l'expression de l'essence de l'esthétique en tant qu'expression de la « subjectivité la plus intime », du degré le « plus subjectif du sujet »¹⁰⁷⁴. Contradiction qui se révèle pleinement lorsque Ferry, après avoir déclaré que Nietzsche serait le *pendant* philosophique de l'« avant-garde », se trouve contraint de faire du philosophe allemand l'accomplissement d'une lignée qui aurait commencé avec Descartes !¹⁰⁷⁵ C'est qu'il n'arrive pas à distinguer clairement, d'une part, l'acheminement de la pensée *moderniste* vers un rationalisme critique et empiriste – dont Descartes constitue une étape, bien que encore en-deçà d'une méthode purement *inductive* – ; ce qui fut un processus d'émancipation par rapport au transcendantalisme de la métaphysique et de la

1071 Cf. *ibid.*, tout le ch. I et notamment, p. 37.

1072 *Ibid.*, p. 276

1073 « [...] du cubisme au surréalisme, ou au suprématisme, c'est bien aussi la réalité la plus réelle qu'il s'agit de rendre – d'où la fascination des avant-gardes pour ces nouvelles géométries qui laissent pressentir des espaces plastiques encore inexplorés et cependant plus "vrais" que ceux, bien balisés, que fonde la perspective euclidienne » ; *ibid.*, p. 50.

1074 *Ibid.*, p. 33.

1075 « Sur son versant hyper-individualiste, l'avant-garde rencontre l'idéologie révolutionnaire la plus extrême, la plus "subjective" : les valeurs qu'elle glorifie alors sont celles de l'innovation, de l'originalité, de la rupture avec la tradition, bref, des valeurs *néocartésiennes* de la *tabula rasa* que Nietzsche, paradoxalement, pousse à leur comble au moment même où il prétend les détruire "avec le marteau" » ; *ibid.*, p. 50. Mais, Ferry doit rappeler aussi que Descartes « croyait fermement [...] en l'intangibilité des vérités éternelles » et, cependant, qu'il essaya de « fonder *exclusivement à partir de soi* des valeurs qui vaillent aussi pour les autres » ; à partir de là, l'« intervention de Dieu pour n'être pas encore exclue, est dès lors elle-même médiatisée par la réflexion philosophique du sujet et, en ce sens, dépendante de lui » ; *ibid.*, p. 29 et 41.

logique médiévales ; et, d'autre part, l'essor d'une seconde voie transcendantaliste, *modernisée*, comme nous l'avons vu, plus dynamique. C'est que Ferry conçoit le développement de la pensée humaine, non seulement comme une succession de blocs, mais, en plus, comme totalement indépendant des événements historiques et des conflits sociaux ; comme si elle était le fruit exclusif de quelques individus supra-terrestres – les philosophes et les intellectuels – : Nietzsche peut – très « paradoxalement » – être mis au bout d'une lignée démarrée par Descartes seulement dans la mesure où, leurs positions sont *abstraites* de la conjoncture historique à laquelle ils appartiennent – où, avec Descartes, nous trouverions l'affirmation, encore compromissive, de l'autonomie de la *raison* du sujet-individu et de la méthode expérimentale par rapport à l'autorité des dogmes sacrés, et, avec Nietzsche, la tentative, au moment où se réalisent les valeurs démocratiques, de légitimer idéologiquement une nouvelle autorité aristocratique par l'auto-affirmation de l'arbitraire d'une poignée de soi-disant « Sur-Hommes ».

La force de la lecture lukácsienne consiste, selon nous, dans l'avoir réussi à concevoir l'« art d'avant-garde », non comme l'aboutissement – et, donc, l'épuisement – de l'histoire et de l'essence de l'art, au-delà de quoi l'on ne trouverait que sa « mort » ou la « simple répétition vide et morne du geste morne de l'innovation pour l'innovation »¹⁰⁷⁶ ; mais, comme l'une des manifestations de l'art moderne en tant que processus dynamique où, à partir de la fin du Moyen Âge, il croit pouvoir reconnaître deux « tendances générales » conflictuelles, à savoir, le « réalisme » et l'« anti-réalisme » ; mais deux tendances qui se configurent comme des *tensions* entre deux « pôles », c'est-à-dire, comme un « type de constellation » « susceptible, dans chaque cas individuel, d'une grande quantité de variations, de transformations, de mutations totales, etc. »¹⁰⁷⁷. Dans cette perspective, tout ce qui rapproche un phénomène poético-esthétique d'un pôle ou de l'autre consiste dans son degré – historiquement relatif – de capacité de comprendre, représenter et affirmer les

1076 *Ibid.*, p. 274.

1077 Lukács précise bien la nature problématique de ces relations et oppositions : « Notre phénomène de base est donc cette convergence de deux couples d'éléments contrastants, d'une part réalisme ou anti-réalisme (avant-gardisme, décadence), d'autre part combat pour la paix ou guerre. Bien entendu, on ne doit concevoir cette convergence qu'avec prudence et grande réserve. Il ne s'agit que d'une tendance générale, susceptible, dans chaque cas individuel, d'une grande quantité de variations, de transformations, de mutations totales, etc. Ce qui caractérise, en effet, ce type de constellation, c'est que les pôles ainsi définis ne sauraient jamais constituer ici des entités dont l'opposition présenterait un caractère de rigoureuse stabilité ; il ne peut s'agir que d'une polarité au sens littéral du terme, d'une mise en relief, au plus haut degré, de tendances qui ne se manifestent en général que de façon très confuse, en lutte permanente les unes contre les autres et passant mutuellement d'un état à l'état opposé » ; G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, cit., p. 21-22.

rapports entre les hommes et entre ceux-ci et la réalité comme dépendants d'une force ou volonté ou être ou autorité essentiellement *spirituels, métaphysiques, transcendants* – tel que le fait la tendance de l'« anti-réalisme » –, ou plutôt le contraire. En d'autres termes, pour Lukács, ces deux « pôles » ne sont pas occupés par les concepts, abstraitement entendus, d'*objectivité* et *subjectivité*, lesquels peuvent signifier tout et son contraire ; ces « pôles » sont occupés, en revanche, par deux visions du monde fondamentales, l'une, tendant vers une vision *matérialiste*, affirmant la « signification immanente à l'être et à l'action de l'homme », en opposition à l'autre, foncièrement *spiritualiste*, affirmant la croyance en la « transcendance » des principes de la réalité¹⁰⁷⁸. Ainsi, nous pouvons trouver comme *tendants* vers le pôle *réaliste* autant l'art tout de même religieux de Giotto ou Léonard, etc., que le « naturalisme » de Zola, le « réalisme critique » de Thomas Mann ou celui plus proprement « dialectique » d'Eisenstein ; et, de l'autre côté, autant des artistes qui croient pouvoir rendre sensible, par une représentation poético-esthétique symbolique – une *image* ou *icône* –, un absolu métaphysique objectif, que ceux qui prétendent donner une expression sensible à la pure activité créatrice du Moi.

Or, nous avons vu que le problème fondamental auquel les deux « perspectives » répondent est celui de l'unité et de l'harmonie perdues à cause de l'affirmation progressive du nœud socio-culturel *moderne*. Nous avons, donc, d'une part, une tendance qui cherche à récupérer ces unité et harmonie dans un lieu métaphysique accessible seulement à un *sujet* transcendantal capable d'effectuer un *saut* mystique qui efface les valeurs historico-matérielles ; où l'œuvre d'art se configure soit comme l'appui à partir duquel effectuer ce *saut*, soit comme l'expression ou manifestation de ces unité et harmonie transcendantales, comme l'objectivation d'une réalité supérieure aux déterminations spatio-temporelles et à l'« Histoire », c'est-à-dire, comme un *mythe* dont la validité – même poético-esthétique – exige qu'on *croit* à la vérité et à la réalité que l'œuvre affirme. D'autre part, selon la « perspective » matérialiste dialectique, l'on cherche également à dépasser le niveau superficiel de la représentation de la réalité phénoménale, mais non pour le nier, car elle fournit la base des connaissances sur laquelle le sujet doit travailler – où l'*intuition* aussi peut être un outil valable – pour trouver les relations qui permettent de comprendre la réalité historico-sociale d'une manière plus approfondie et étendue, et par rapport à laquelle il

1078 *Ibid.*, p. 73.

prend position. La pensée dialectique ne prétend nullement de *révéler* ou rendre *manifestes* des vérités métaphysiques saisies par l'expérience mystique d'une liberté absolue réservée à quelques esprits supérieurs ; pour elle, la liberté de l'homme ne consiste pas dans une démonstration de *puissance* de l'esprit du sujet-individu, où le Moi traite la réalité extérieure comme son terrain de « conquête », dont il peut faire ce qu'il *veut* ; pour elle, il ne s'agit pas de *prendre conscience* que la réalité extérieure est la *pure création* du Moi : il s'agit de *prendre conscience*, au contraire, que l'individu *fait partie* de la réalité extérieure et que sa position est conditionnée par les rapports historico-sociaux et non par une hiérarchie spirituelle liée à des différences de race, nature humaine ou élévation d'esprit. Il s'agit, donc, de comprendre les rapports historico-sociaux, leurs causes et conséquences possibles, et de chercher à l'intérieur de ces rapports les forces qui peuvent mener à les transformer ou révolutionner¹⁰⁷⁹. L'artiste dialectico-réaliste ne fournit pas une expérience qui transcende les rapports conflictuels actuels vers un lieu métaphysique mythique où une minorité d'hommes peut vivre, momentanément, sa liberté absolue : il montre sa vision des rapports historiques, il prend position face à eux et indique des solutions possibles ; en même temps, il s'agit, donc, d'une expression *personnelle* de l'*individu artiste*.

Son œuvre est réussie aussi dans la mesure où ces vision, position et indication, ainsi que les relations et valeurs qui y sont établies, sont, dans la mesure du possible, *expliquées* dans toutes leurs déterminations et, donc, *critiquables*. La compréhension critique que l'œuvre d'art « dialectique » exige et instaure, donc, implique un rapport entre auteur et spectateur et un genre de *communication* contradictoires par rapport à ceux qui sont instaurés par l'œuvre « mythologique » : il s'agit d'éveiller, stimuler, renforcer, l'*esprit critique* et la compréhension *dialectique* de la réalité. En tout cas, si la tendance romantico-avant-gardiste emprunte tout son arsenal terminologico-conceptuel au nouveau transcendantalisme et ses développements, l'autre, celle dialectique, se réclame des développements de la philosophie dialectique et, notamment, marxiste. *Nous pouvons, donc, reconnaître, dans ces deux tendances poético-esthétiques opposées, deux gestes d'avant-garde, chacun étant la traduction, dans le domaine poético-esthétique, de visions du monde et solutions des problèmes engendrés par la modernité – ou « perspectives », dans les termes de Habermas – opposées.*

1079 Celle-ci est, *grosso modo*, la définition de « réalisme » donnée par Lukács ; cf., par exemple, *ibid.*

Cette perspective historiographique, reconnaissant dans le développement de l'art moderne un processus conflictuel de tendances opposées par rapport à un même problème central – les valeurs de la *modernité* –, permet et impose, même, l'application du concept d'« art d'avant-garde » tel que nous l'avons défini : si nous sortons de la vision dominante qui reconstruit l'histoire de l'art comme une succession de blocs ou étapes homogènes ; si nous ne sommes plus obligés de faire de l'« art d'avant-garde » un groupement univoque de phénomènes, dont la légitimité ne tient que sur une interprétation *esthétiste* et *formaliste* de leur geste d'opposition – une interprétation qui, comme nous avons essayé de le montrer, mène à des apories terminologico-conceptuelles fondamentales et entre en contradiction avec les réelles intentions des artistes considérés et les réels rapports historico-sociaux – ; si nous reconnaissons, dans l'« avant-garde » un groupe *militant* dont l'action est *subordonnée* aux intérêts d'une faction dans le cadre d'un conflit général ; alors, nous pouvons admettre la coexistence de plusieurs « avant-gardes » artistiques en conflits entre elles et au service d'une position idéologico-politique dans le cadre des luttes politiques et culturelles qui ont vu le déclin de l'aristocratie et du transcendantalisme et l'affirmation des valeurs modernes de la démocratie, de l'empirisme et du matérialisme ; alors, dans cette perspective, la reconstruction de Lukács nous fournit un schéma auquel nous pourrions appliquer nos hypothèses.

Nous devons peut-être souligner que par ces observations, nous ne voulons pas défendre la position de Lukács, mais reconnaître cette position comme historiquement opérative : ici, il s'agit de reconnaître que cette vision critique et historiographique s'est insérée et a animé concrètement le débat sur l'art et ses implications idéologico-politiques qui a précédé, coexisté et suivi l'émergence de ladite « avant-garde historique ». En ce sens, il nous semble très significatif que, d'une part, l'un des majeurs historiens de l'art d'orientation matérialiste dialectique, Arnold Hauser, ait également structurée sa monumentale *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (1951), par cette opposition fondamentale entre la tendance « naturaliste » et l'autre « formaliste » ou « symboliste » – « anti-réaliste » selon le terme de Lukács – ; mais aussi que, d'autre part, nous puissions retrouver cette opposition critico-historiographique aussi dans les écrits sur Zola d'un Francesco De Sanctis, l'un des critiques littéraires les plus importants du XIX^e siècle, mais d'orientation démocratique-libérale, plutôt que marxiste : la position de De Sanctis est, pour

nous, d'un intérêt extrême car, non seulement il voit dans la vision du monde *humaniste* et *réaliste* une étape dans l'émancipation de l'individu par rapport à celle transcendantaliste, mais aussi parce qu'il aperçoit l'insuffisance, par rapport au concept de « science » que le Bas Âge Moderne a développé, du réalisme « naturaliste » qui avait caractérisé la période, que Lukács appellera « révolutionnaire » et « héroïque » de la bourgeoisie¹⁰⁸⁰ :

La littérature, qui à l'Antiquité était principalement héroïque ou épique, expression de causes occultes ou divines, devint en suite humanisme, expression de l'homme, comme si l'homme fût le centre unique de la vie universelle. [...]. Le centre de l'art ne sont plus les causes éternelles et célestes, mais la conscience, la psyché. La forme moderne de l'art a eu cette base.

[...] *conditio sine qua non*, base fondamentale, c'est que la matière soit vivante. Matière de l'art ce n'est pas le beau ou le noble ; tout est matière de l'art ; tout ce qui est vivant [...].

Et cela ne suffit pas. Non seulement nous voulons une matière vivante, mais qu'elle appartienne à la vie naturelle, à laquelle l'artiste reste étranger. [...]. Et c'est quoi cette vie, point expression de notre cerveau, mais de la vie telle que la nature l'a faite, sinon le réel ? Il ne nous suffit pas que quelque chose soit vrai, nous voulons que ce soit réel.

Et cela ne suffit pas non plus. [...] déjà depuis longtemps nous ne nous arrêtons pas à la vie telle qu'elle se montre à la surface ; nous voulons regarder en dessous, la cause qui la produit. Et nous ne nous contentons plus des dieux, des influences célestes, ni des phénomènes de la conscience. [...] la postérité se moquera de toutes ces explications psychologiques, et elle les appellera « surface » elles-aussi, de même que nous nous moquons des Dieux d'Homère et appelons superficielles ces explications-ci. L'art ne représente pas la vie d'une manière absolue, mais la vie telle qu'elle est conçue et expliquée dans ce temps-ci ou celui-là. C'est la science qui nous donne la signification de la vie ; et la vie artistique d'une certaine époque correspond à la science de cette époque-là. Aujourd'hui un art purement psychologique ne correspond plus à l'état de la science. [...]. Le concept d'homme est devenu plus complexe. L'homme est le fils de la terre et il n'y a pas d'influence terrestre que ne contribue à sa formation.¹⁰⁸¹

C'est comme si De Sanctis – qui écrivait ce passage en 1879 – faisait appel à un *réalisme nouveau*, plus *profond*, plus *moderne*, au sens de plus conforme aux plus hautes exigences des derniers développements scientifiques qu'il identifie à une compréhension de la réalité entièrement libre de tout mysticisme et mythification ; et ce fut précisément dans ce même sens que, au XXe siècle, Lukács défendra la tendance « réaliste » – sous sa double forme « critique » et « socialiste » – contre cet « avant-gardisme » qui avait renouvelé une fonction mystique et mythologique de l'art.

1080 Cf., notamment, G. Lukács, « Marx et le problème de la décadence idéologique » [1938], in *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975 ; et aussi, G. Lukács, « Sull'estetica di Schiller », cit., p. 94 sq.

1081 Francesco De Sanctis, « Zola e "L'Assommoir" » [1879], in Id., *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1965, t. 3, p. 324-325 [nous traduisons].

II.6. Chapitre 6

Le cinéma comme lieu privilégié pour l'étude de l'art d'avant-garde et ses implications politiques

II.6.1. Critique de la conception de montage cinématographique dans la *Théorie* de Bürger et l'horizon ouvert par le cinéma soviétique

Nous avons vu que, selon Bürger, en constituant le complément poético-esthétique de l'*allégorie* – le « montage présuppose la fragmentation de la réalité », écrivait-il, « mais il se rapport à la phase de constitution de l'œuvre »¹⁰⁸² –, le « montage » devait assumer un rôle fondamental pour une théorie de l'art d'avant-garde, en définissant, notamment, son caractère le plus « révolutionnaire ». C'était par ce procédé que les éléments fragmentaires du matériau, acquéraient ce dont ils étaient dépourvus : un sens, de la valeur et une unité. Or, Bürger soutenait la thèse selon laquelle le « montage » serait, au cinéma, un « procédé technique fondamental », certes ; et, cependant, selon lui, non seulement la « manière » dont le « concept » de « montage » « a[vait] été utilisé dans le cinéma » « ne p[ouvai]t pas être d'une grande pertinence » « pour une théorie de l'avant-garde », mais il arrivait même à soutenir que, au cinéma, le « montage » ne posséderait aucunement le « statut de principe artistique ». C'est qu'au cinéma, selon lui, le « montage » serait un procédé « inhérent au médium lui-même » ; il serait comme « donné » avec le *dispositif*, avec le *mécanisme* eux-mêmes¹⁰⁸³. Cela est, pourtant, fort discutable : l'on sait bien qu'il est possible de réaliser un film sans *coupure*, en *un seul* long plan ; et, même, sans aucun mouvement de caméra, comme un tableau photographique, un cadre, à l'intérieur duquel des figures peuvent bouger ; à la rigueur, un film pourrait être constitué aussi par la projection d'*une seule* image fixe répétée une vingtaine de fois par seconde.

Le fait que le « montage » ne soit pas *connaturel* au *medium* cinématographique, est vrai non seulement d'un point de vue *phénoménologique*, disons, mais *historique* aussi : en

1082 P. Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, p. 120.

1083 *Ibid.*, p. 120-123.

tant que *medium*, en tant que *dispositif technico-mécanique*, le cinéma était né pour servir des exigences scientifiques, liées à l'étude du mouvement, notamment : avec la chronophotographie de Muybridge ou Marey, il s'agissait d'enregistrer des objets – le plus souvent, des hommes et des animaux – en mouvement pour en étudier, pour pouvoir en *analyser*, la dynamique. Même lorsque le cinéma commença à être exploité dans l'industrie du *divertissement*, les films étaient encore constitués d'un seul plan, le plus souvent fixe, montrant une scène – fût-elle documentaire ou jouée – ; seulement plus tard, l'on commença à réaliser des films par le *montage* de plusieurs *plans*. En d'autres termes, « dans le cas du film », le « montage » n'est nullement un « procédé technique donné avec le médium lui-même »¹⁰⁸⁴ : même dans sa forme la plus primitive, lorsque des inserts en *gros plan* servaient à montrer des détails qui n'étaient pas visibles dans les plans généraux ou d'ensemble, le montage au cinéma doit être considéré comme une conquête, un développement, liés à des exigences expressives, *artistiques*, justement. Si Bürger peut nier le « statut artistique » du montage cinématographique c'est, précisément, qu'il ne le considère pas, comme il le prétend, de la même « manière » que le « concept » de montage tel qu'il « a été utilisé » dans la théorie et la praxis cinématographiques : c'est qu'il réduit le cinéma à son état purement *mécanique, non-artistique*, justement, presque *étymologique*, d'appareil capable de *tracer le mouvement* et de donner l'illusion visuelle du mouvement. Pour Bürger le montage au cinéma ne consiste pas en une séquence de *plans*, mais dans la simple *succession de photogrammes* :

Un film repose, comme on sait, sur une série d'images photographiques qui, du fait de la vitesse avec laquelle elles défilent devant les yeux du spectateur, produit l'impression du mouvement. Le montage des images d'un film est un procédé technique fondamental ; il ne s'agit pas d'une technique spécifiquement artistique, mais d'une technique liée au médium.¹⁰⁸⁵

Le cinéma reste, pour lui, ce dispositif qui enregistre et rend le *mouvement* des phénomènes et rien d'autre. Même dans l'exemple d'exception que Bürger tire de la séquence de *Le cuirassé Potëmkin*, où on a l'impression qu'un « lion de pierre » se dresse, par le « montage » de trois « images » de statues de lions en des positions différentes – « l'un qui dort, l'autre qui s'éveille et le troisième qui se lève » –, le philosophe allemand ne voit rien d'autre qu'une tentative de créer la mobilité à partir de figures ou images statiques. Le montage cinématographique est réduit par Bürger à une simple question de ré-

1084 *Ibid.*, p. 121.

1085 *Ibid.*, p. 120.

présentation et perception du mouvement. Mais, en fait, la signification de ce geste poético-esthétique ne s'arrêtait nullement à une plus ou moins bien réussie illusion du mouvement : par le montage, Eisenstein visait surtout à charger les images d'un *sens* et de *valeurs* qui dépassaient totalement la signification « lion qui se dresse » : dans l'esprit du spectateur, le *soulèvement* du « lion de pierre » devait renvoyer sûrement au *soulèvement* du cuirassé contre le tsar après le massacre de l'escalier d'Odessa, quand les mutinés du Potëmkin bombardent l'Opéra de Saint-Pétersbourg : le lion qui se dresse est l'esprit révolutionnaire du peuple russe qui, jusque-là assoupi, se réveille et se hisse fièrement : les émeutes de 1905 préfigurent la Révolution de 1917. D'ailleurs, la séquence des trois plans du « lion de pierre » se charge de ce *sens*, de cette *valeur*, seulement si elle est perçue *après* et considérée *par rapport* aux plans précédents, aux *autres parties* du film : c'est dans l'ordre et la hiérarchie – au sens de système de valeurs – que le cinéaste – avec ses collaborateurs – a façonnés, c'est par la place qu'il a donnée à chaque élément poético-esthétique, et les relations qu'il a établies entre elles, que l'œuvre peut se déterminer en tant qu'*union*, *synthèse dialectique*, *totalité organique*. Le montage cinématographique est, donc, proprement, le fruit d'une *activité*, d'un *travail*, et nullement le résultat mécanique fourni par le dispositif.

Certes, l'on peut dire qu'au cinéma l'union, la synthèse, des photogrammes contiennent comme *in nuce* le montage des plans, mais réduire la question du montage cinématographique à l'unité des photogrammes et au problème du mouvement c'est opérer une simplification qui méconnaît les possibilités artistiques *historiquement exploitées* au et par le cinéma : Bürger s'arrête à ce qu'Eisenstein appelle l'« *Urphänomen* » cinématographique. Le montage au cinéma prend toute sa signification dans le montage de *plans*, dans la mesure où ils contiennent *aussi* la synthèse du montage des photogrammes et celle du montage de tous les éléments audio-visuels qui composent chaque cadrage dans sa durée. Le cinéma peut aussi être considéré comme une sorte d'*œuvre d'art totale* dans laquelle se trouvent *montés* les autres arts – de la parole, du geste, de la composition visuelle (statique et dynamique) et auditive. C'est pourquoi Eisenstein peut concevoir le « montage », dont il formule une théorie d'après les principes du matérialisme dialectique, non comme un procédé spécifiquement cinématographique, mais comme ce fondement essentiel, ce *principe de l'art*, que le cinéma porte à son plus haut et complexe degré. Mais

ce ne sont que des possibilités qu'offre le cinéma, dont l'usage et l'agencement dépendent, pour une grande partie, de la *volonté*, de la *conscience* et de la *sensibilité* des auteurs du film – outre, bien sûr, certaines conditions matérielles, comme la disponibilité d'argent, matériaux, etc. – : loin d'être déjà « donné » par la machine, le montage au cinéma dépend, donc, d'un *choix*, d'une *intervention poétique* de l'homme, lequel peut tout aussi bien le refuser et se limiter à l'enregistrement des phénomènes tel que le *medium* l'offre.

Mais, précisément parce qu'il dépend de cette *intervention*, précisément parce qu'il est une pure *possibilité*, le montage au cinéma peut *servir* plusieurs gestes poético-esthétiques et plusieurs idéologies. Selon Eisenstein, le montage au cinéma – notamment dans sa version la plus complexe, celle *audio-visuelle* qui unit « montage horizontal » et « montage vertical » – est le dépassement dialectique des possibilités offertes par les autres arts, précisément comme, dans le champ politique, le socialisme est le dépassement dialectique de toutes les sociétés passées, et comme, dans le champ philosophique, la pensée dialectique constitue, à la fois, la suppression, la conservation et l'élévation de celles formelle et transcendantale ; il y a une relation indissoluble entre ces trois éléments. C'est d'une même conjoncture historique que tous les trois émergent ; ils sont la réponse aux mêmes exigences ; mais aussi aux mêmes possibilités que la *modernité* contenait en elle. Le montage cinématographique tel qu'il a pu être théorisé et réalisé en Union Soviétique, observe Eisenstein, est né des conditions idéologico-sociales mises en place par le régime socialiste¹⁰⁸⁶. Par là, le cinéma ne portait qu'à son niveau le plus élevé le processus créatif artistique : selon Eisenstein, l'art n'est rien d'autre que la « projection » du « système dialectique », c'est-à-dire, le système qui structure la relation entre les choses et, *donc*, la pensée philosophique, durant l'activité « formative », *créative*¹⁰⁸⁷. Un autre des grands cinéastes soviétiques, Aleksandr P. Dovjénko, affirmait qu'il fallait se débarrasser de l'« idéologie primitive » et « simpliste » anti-bourgeoise qui, trop souvent, accablait les réalisations des cinéastes soviétiques, et s'efforcer d'« acquérir des cognitions profondes,

1086 Sergueï M. Eisenstein, « Orgueil » [1940], in Id., *Le film : sa forme, son sens*, trad. A. Panigel, Paris, Bourgeois, 1976, p. 345 sq. Il est intéressant de remarquer que Benjamin avait dit quelque chose de similaire à propos de la photographie : « Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionner – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) –, l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il réagit par la doctrine de "l'art pour l'art", qui n'est autre qu'une théologie de l'art » ; W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, in Id., *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 281.

1087 C'est la question centrale du manuscrit publié pour la première fois en 1930 en France comme « La dramaturgie du film », mais écrit l'année précédente en allemand et, puis, en anglais ; cf. F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 30 sq., notamment.

assumer les positions du matérialisme dialectique et réaliser les films à partir de ces positions »¹⁰⁸⁸.

Selon les majeurs cinéastes soviétiques, le montage dans leur films devait exprimer cette révolution, ce dépassement, des modes sociaux et poético-esthétiques précédents – liés à la mystique du transcendantalisme ou aux scissions de l'empirisme – que la pensée dialectique prétendait réussir ; il devait être le lieu d'expression et d'application des principes élaborés par la philosophie de la praxis pour résoudre le problème de la *réconciliation des individualités et particularités*, autant au niveau social que philosophique, que poético-esthétique : il s'agissait de dépasser l'« atomisme » dans un processus unitaire où force vitale et cristallisation ne s'excluaient pas, mais se complétaient ; dans une totalité supérieure où devait demeurer et, même, ressortir, la reconnaissance des différences des particules, en évitant, ainsi, de tomber dans l'unité mystique et « primitive » de l'absoluité. C'est dans son manuscrit *Montage 37*, qu'Eisenstein fournit la formulation synthétique de cette théorie :

Il est très intéressant que le principe de « relier tout avec tout » appartienne pleinement au troisième stade du développement mental de l'homme : la phase dialectique de sa pensée. Mais il y apparaît à un « nouveau niveau qualitatif » et synthétisé avec la *méthode de la différenciation maximale*. Cette dernière, considérée séparément, coïncide avec le deuxième stade de la pensée, lequel, historiquement, a été endossé par la logique formelle. Tandis que le premier stade consiste en ce qu'on appelle habituellement la pensée prélogique.

Si la prélogique parle d'unité et de fusion comme d'un univers amorphe où tout est tout, et tout est fusionné en tout et avec tout.

Si la logique formelle parle de séparation et différenciation de tout par rapport à tout et de tout « en soi ».

Seulement la troisième phase – la dialectique – en absorbant en soi les deux précédentes, nous donne le cadre authentique d'une unité dynamique comportant, à la fois, une individualisation rigoureuse de l'événement et une relation indissoluble avec le tout en tant qu'unité *de principe* et non matérielle comme dans la première phase.¹⁰⁸⁹

Eisenstein cherche, en vertu du montage cinématographique, à trouver et établir des relations structurelles, de sens et de valeurs autant conceptuelles qu'esthétiques, et, en somme, à créer une œuvre d'art unitaire et harmonieuse, où chaque partie a sa place *nécessaire* et en raison de laquelle le *tout* acquiert, finalement, précisément ce *sens-là* qui est donné par la synthèse conceptuelle et esthétique de toutes les parties et leurs relations. Bref, il s'agit de l'une des plus solides tentatives d'appliquer les principes de la pensée

1088 Aleksandr Petrovic Dovzenko [Dovzenko], « La Terra » [1930], in Id., *Memorie degli anni di fuoco*, Milan, Mazzotta, 1973, p. 57 [nous traduisons].

1089 S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, trad. C. De Coro et F. Lamperini, Venise, Marsilio, 2012, p. 148 [nous traduisons].

dialectique à l'activité poético-esthétique. L'on voit aisément que le cadre fondamental dans lequel s'insère le problème du montage cinématographique pour Eisenstein est le même que celui que Harris a décrit dans sa reconnaissance de l'« émergence de la dialectique » ; l'on voit aisément, autrement dit, que le montage cinématographique est abordé, par Eisenstein, de ce point de vue où confluent toutes les questions relatives à la résolution du *problème fondamental de la modernité* : mais, par l'application des principes de la dialectique, il prend position dans le conflit idéologico-politique et met programmatiquement le montage cinématographique *au service* du socialisme et du communisme.

Il faut cependant préciser que, si Eisenstein – comme les autres majeurs cinéastes soviétiques – fonde son travail sur le montage en tant que procédé à travers lequel les éléments assument leurs sens et valeurs, ces éléments ne constituent nullement un matériau *mort* dans lequel l'artiste doit « poser », comme le disait Bürger, de toute pièce, un sens : l'absence de sens et de valeurs du matériau n'est pas pour le dialecticien matérialiste une condition nécessaire, ni même possible, comme nous l'avons déjà observé. Le dialecticien reconnaît dans le monde, d'où il extrait – sans l'*abstraire* – son matériau, une réalité et une vérité dont il s'agit de mettre en lumière certains aspects, certaines connexions, qui se trouvent *sous* l'apparence phénoménale, mais qui sont structurellement liés à celle-ci et restent *immanents* au monde historico-matériel, en même temps qu'ils *dépendent* de la personnalité du dialecticien lui-même en tant qu'individu dans le tout. Il s'agit précisément de l'attitude *réaliste* telle qu'elle a été décrite par Lukács.

On l'aura compris : dans notre perspective, l'impossibilité d'élever en norme la conception du montage en tant que dépendante de l'acte d'*allégorisation* et d'*abstraction*, vaut tout aussi pour la conception opposée fondée sur la méthode dialectique. C'est pourquoi, comme nous le verrons, Epstein pourra chercher et trouver dans le cinéma l'organe d'une destruction des valeurs historico-matérielles et la révélation, mystique, d'autres valeurs, purement métaphysiques et spirituelles, des choses. Après nos observations et nos approfondissements sur le cadre historique général des conflits idéologico-politiques du Bas Âge Moderne, ainsi que sur les caractéristiques principales des trois tendances fondamentales – rationalisme empirico-formel, philosophie du Moi transcendantal et rationalisme dialectique –, nous pouvons enfin essayer de mieux comprendre, au-delà des idées reçues et des interprétations dominantes, la nature du geste poético-esthétique néo-

romantique d'Epstein, et de ses développements idéologico-politiques.

II.6.2. Le rejet eisensteinien de l'avant-garde néo-transcendantaliste

Pour comprendre le rôle historique des différents phénomènes que l'on réunit habituellement dans ledit « art d'avant-garde » dans le cadre général des luttes socio-culturelles du Bas Âge Moderne, ainsi que leurs rapports mutuels, il faut reconnaître la différence et, même, l'opposition qui *effectivement* a distingué la plupart des phénomènes artistiques dits « d'avant-garde » dans les pays occidentaux, de ceux soviétiques.

Le cas d'Eisenstein est, encore une fois, exemplaire. Dans un article commémoratif du cinéma soviétique des années 1920 et 1930, intitulé *Orgueil* et publié en 1940, le cinéaste peut s'enorgueillir de son travail et de celui de ses collègues compatriotes, tout d'abord, parce que leur recherche s'était *opposée* à celle des « arts dits "de gauche" dont l'épanouissement », en Occident, avait « coïncid[é] avec l'avènement du capitalisme au stade de l'impérialisme »¹⁰⁹⁰. Et précédemment, dans le colossal texte manuscrit resté inachevé et connu sous le nom de *Montage 37* – écrit entre 1935 et 1937¹⁰⁹¹ –, Eisenstein avait développé théoriquement cette aversion envers le Surréalisme dont nous avons déjà trouvé mention dans ses souvenirs du CICI de La Sarraz. Et il est significatif que la pierre de touche sur laquelle il peut établir cette aversion soit constituée par le « montage » : dans la mesure où la poétique surréaliste ne reconnaît aucune *détermination* ou *qualité* propre aux éléments constituant le *matériau* ; dans la mesure où, donc, le « procédé de réunification – qui de fait est présent – » est « sans fin orientée » – concept que l'on peut, peut-être rapprocher, de la « finalité sans fin » kantienne, qui, non par hasard fournit un appui fondamental à l'esthétique romantique de l'*inconditionné*¹⁰⁹² –, comme s'il était mis en œuvre par un « cerveau obnubilé par l'alcool et démoniaque » – « à la Rimbaud » – ; alors, l'« art » est « dégrad[é] à un automatisme inconscient, insensé et asocial » ; alors, la recombinaison

1090 S. M. Eisenstein, « Orgueil », cit., p. 351.

1091 Francesco Casetti, « L'immagine del montaggio », in S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, trad. C. De Coro et F. Lamperini, Marsilio, Venise 2012, p. ix.

1092 Cf. *infra*.

des éléments ne peut pas s'établir en une « intégrité plus accomplie », en un *tout organique*, en une *image synthétique supérieure* – concept qu'Eisenstein rend par le terme d'« *obraz* », de traduction très problématique –, qui peuvent être trouvés par un *ré-montage conscient*. Ainsi, dès que l'artiste méconnaît les *qualités* ou *déterminations déterminantes* propres aux *fragments* qui ont résulté du processus *analytique* et s'abandonne à une prétendue *libre association*, l'œuvre en tant que *totalité retrouvée* ne peut plus, du point de vue d'un matérialiste dialectique, donner une *représentation* « réalis[t]e » de la vie, du monde et de l'homme : la « prétention est celle d'un "sur-réalisme" (*surréalisme*) », conclue Eisenstein, « qui de fait se révèle bien au dessous du réalisme (un *sousréalisme*) ». Bref, précise le soviétique, le Surréalisme est le « plus clair reflet de la désagrégation définitive de la conscience bourgeoise », le « modèle de dissolution qui, en tant que tel, doit être opposé à la méthode dont nous nous occupons »¹⁰⁹³.

Mais, si Eisenstein aboutit comme Lukács à une condamnation des « avant-gardes » occidentales ce n'est pas seulement sur le plan poético-esthétique – en tant qu'expression de l'« anti-réalisme »¹⁰⁹⁴ –, mais aussi sur celui *politique* : la « méthode » de Kandinsky, observe Eisenstein, dans la mesure où elle se révèle comme la « tentative » programmatique, « consciente », de « séparer » les valeurs « "internes" » de celles « "externes" », c'est-à-dire, selon Eisenstein, la *forme* du *contenu* – bien que dans le langage de Kandinsky ces termes-là correspondent plutôt à « spirituel » et « matériel » –, elle prétend à *entendre* l'essence des choses d'une manière totalement *inconditionnée*, « "absolument libre" » et auto-suffisante, alors que, selon le soviétique, elle n'arrive qu'à évacuer la « raison » du processus de connaissance, affirmant, par là, une « conception de la "liberté" » qui se révèle être purement « mystique » et « religieuse ». Or, soutient Eisenstein, *cette pseudo-liberté* « est la seule *absolument* atteignable par nos voisins les fascistes »¹⁰⁹⁵.

Ainsi, Eisenstein reconnaît dans les figures-clefs de la lignée néo-transcendantaliste des appels à la *liberté* – et, notamment, à la *liberté créatrice* – qui, par la prétention

1093 S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 256-257 [nous traduisons].

1094 S. M. Eisenstein, « Orgueil », cit., p. 353.

1095 S. M. Eisenstein, « Forme et contenu » [1940], in Id., *Le film : sa forme, son sens*, cit., p. 279-280 [trad. modif. : dans la traduction française, à la place de « par nos voisins les fascistes » apparaît « dans les conditions de la société bourgeoise » ; de même dans la traduction anglaise de Id., *Selected Works*, vol. II, trad. M. Glenny, Londres, British Film Institute, 1994, p. 349. En revanche, la traduction américaine et celle italienne s'accordent sur la traduction « par nos voisins les fascistes » (« among our fascist neighbors » et « fra i nostri vicini fascisti ») : cf. Id., « Color and Meaning », in Id., *The Film Sense*, trad. J. Layda, New York, Meridian Books, 1957, p. 114 ; et Id., « Significato del colore », in Id., *Forma e tecnica del film*, trad. P. Gobetti, Turin, Einaudi, 1964, p. 294].

spiritualiste ou *transcendantaliste* d'évacuer les valeurs *matérielles* et *rationnelles* de la réalité – indissolublement liée à la tradition philosophique du Moi en tant que *sujet absolu* –, aboutissent à une conception et une méthode *mystiques* de l'art – ainsi que de la réalité et de la praxis, en général – telles que nous pouvons les retrouver chez les idéologues du fascisme : c'est ici, selon Eisenstein – et cela en dit beaucoup du caractère problématique de la théorie qui rallie l'avant-garde soviétique avec celle occidentale –, dans une *opposition autoritaire et réactionnaire aux valeurs critico-rationalistes et démocratiques de la modernité, que nous trouverions le développement idéologico-politique de l'avant-garde aristocratico-transcendantaliste*.

Or, pour nous, il ne s'agit pas de décider s'il existe un rapport structurel entre les idéologues de ladite « avant-garde » et les fascismes. Quelques critiques comme Jean Clair en ce qui concerne l'« avant-garde » occidentale et Boris Groys en ce qui concerne celle russo-soviétique ont avancé des thèses en ce sens ; mais, la faiblesse des démonstrations et des analogies qui devaient les soutenir ne permet nullement de les accueillir¹⁰⁹⁶. Ici, nous nous limitons à mettre en relief qu'un certain nombre d'intellectuels et d'artistes se sont attelés, notamment après la Révolution d'Octobre et notamment en Union Soviétique, à l'élaboration d'une poétique et d'une esthétique, ainsi que d'une pratique et une politique de l'œuvre d'art, qui, en se réclamant du matérialisme dialectique refusa comme *réactionnaire* la « méthode » élaborée par les mouvements dits « d'avant-garde », y compris ceux qui, comme Dada ou le Surréalisme avaient voulu rallier la lutte communiste, et s'y opposa *programmatically*. En ce sens, il est remarquable que la position d'Eisenstein coïncide parfaitement avec celle de Lukács, selon lequel, l'« avant-gardisme » ne fut que le pendant poético-esthétique de cet « irrationalisme » qui, notamment dans la période dudit Impérialisme, avait constitué le noyau de l'idéologie réactionnaire ; de manière que, à l'opposition entre « réalisme » et « anti-réalisme », le philosophe hongrois pouvait même faire correspondre celle entre « combat pour la paix ou la guerre »¹⁰⁹⁷.

1096 Cf. *infra*.

1097 G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, cit., p. 22. Lukács précise : « Comment, par exemple, militerait-on, de façon convaincue et efficace, pour le maintien de la paix, si l'on ne professait très fermement que la raison, d'une manière ou d'une autre, peut imposer sa puissance à travers le déroulement même de l'histoire, que l'action humaine, non pas seulement celle des grandes masses, mais la décision propre de chaque individu peut influencer, en quelque façon, sur le cours des événements, etc. ? » ; *ibid.*, p. 19-20.

II.6.3. Epstein comme exemple de prise de position idéologico-politique dans le conflit entre avant-gardes

Nous avons choisi d'étudier un artiste, un « cas », qui nous permettra de saisir de la manière la plus évidente comment l'un des artistes habituellement considéré « d'avant-garde » ait défendu des prises de position foncièrement *réactionnaires* ; et comment celles-ci lui aient permis d'élaborer, de manière parfaitement cohérente, une théorie et une praxis poético-esthétiques qu'on pourrait définir *novatrices*, *anti-académiques* et – jusqu'à un certain point – en conflit avec les exigences de l'industrie culturelle. Ce « cas » pour nous exemplaire est celui du théoricien-cinéaste Jean Epstein.

Nous avons choisi de focaliser nos recherches sur une *individualité*, donc, plutôt que sur un « mouvement », parce que l'appartenance d'un artiste à un « groupe » ou « mouvement » ne garantit nullement sa réelle adhésion au programme de ceux-ci ; non seulement parce que cette appartenance peut être momentanée, à cause d'une évolution du groupe ou de l'artiste en question – que l'on pense à Artaud abandonnant les surréalistes lorsqu'ils se mettent au service du communisme ou Aragon qui s'en détache parce qu'ils ne vont pas assez loin en ce sens –, mais aussi parce qu'elle peut se fonder sur des affinités superficielles, des équivoques ou, même, des questions d'opportunisme – on se souviendra de Ruttmann qui passe du Volksfilmverband, nettement orienté à gauche, à collaborer avec les nazis¹⁰⁹⁸. À une époque où, d'une part, sombre l'autorité des dogmes qui rassemblait, jadis, les individus en des groupes assez homogènes, et, d'autre part, priment, non seulement l'individualisme et la liberté d'opinion, mais même la capacité de se distinguer par l'originalité et l'innovation, chaque artiste – mais aussi chaque idéologue – tend à trouver et établir *sa* position théorique et *sa* praxis ; de manière que, même dans un « mouvement » ou « groupe » où les différentes individualités devraient partager une même vision du monde générale et d'intentions, les artistes peuvent assumer des positions même profondément conflictuelles. Les réelles affinités entre artistes et groupes ou mouvements ne peuvent être établies qu'*a posteriori* d'un profond travail d'analyse des réalisations théoriques et pratiques et non d'après une lecture superficielle de quelques faits – pourtant toujours significatifs – ou sur la base de quelques analogies plus ou moins superficielles.

Cela ne signifie nullement, cependant, que nous considérons chaque artiste comme

1098 Cf. *supra*.

une individualité détachée du monde historique et des rapports sociaux : tout au contraire, le « cas » d'Epstein est exemplaire d'une conjoncture historique déterminée ; à savoir, celle qui a constitué la transition du régime monarchique et aristocratique à celui démocratico-parlementaire. À cet égard, une étude comparative entre Epstein et un cinéaste d'avant-garde soviétique – Eisenstein, notamment – serait d'un grand intérêt pour comprendre combien leur divergence ne puisse être comprise qu'en tenant compte du différent stade d'évolution de ce processus de transition dans les pays respectifs : Epstein se forme et travaille dans et *pour* un système culturel structuré par une certaine forme de libéralisme mercantile ; un système *contre* lequel, il tente, jusqu'à un certain point, de s'opposer ; c'est le paradoxe de sa condition. En Union Soviétique, en revanche, le nouveau régime tente d'établir le socialisme, prévu comme une première étape devant mener au communisme ; le paradoxe de l'État bolchevique est de devoir *diriger* son auto-dissolution : pour lui, il s'agit de mettre en place des organes – autant au niveau économique que culturel – capables de détruire les anciens rapports humains et sociaux, les anciennes institutions et visions du monde, et, en même temps, d'en établir des nouveaux ; ces organes doivent *servir* un processus de dissolution et, à la fois, de refondation du nœud socio-culturel, qui est *organisé* par l'État lui-même. Les artistes sont l'un de ces *organes* : ils sont des *fonctionnaires* d'État ; leur paradoxe est de devoir *aider* l'État dans cette tâche proprement *dialectique* d'auto-dépassement. Leur *critique*, leur *opposition*, aux valeurs « bourgeoises » trouvent dans les institutions un appui et un soutien, non seulement idéologique et moral, mais aussi financier et organisateur : à travers eux, l'État doit faire *auto-critique*. Certes, la situation évolue rapidement et, bientôt, l'État soviétique se trouve contraint – pour des raisons extrêmement complexes, de caractère interne et international – à un programme de conservation du pouvoir et, même, à des positions autoritaires ; mais, jusqu'à la fin de la NEP et l'imposition du réalisme jdanoviste, les majeurs artistes jouissent – à côté de la production de « divertissement » qui survit, bien sûr – d'une liberté créative remarquable, bien que soumise à l'exigence de devoir *éduquer* et *informer* le peuple conformément aux principes du matérialisme dialectique. C'est pendant ce court moment post-révolutionnaire – *grosso modo*, entre le début des années 1920 et le milieu de la décennie suivante – que, non par hasard, pourra être réalisé le programme d'un art *militant*, *populaire* et *éducatif*, c'est-à-dire, un art *d'avant-garde* tel qu'il avait été conçu, à partir des saint-simoniens, par les idéologues

français d'orientation socialiste au XIXe siècle. Ce sont, en somme, des nouveaux rapports économique-sociaux où la propriété privée et le libéralisme sont – partiellement – étouffés ; où les moyens de productions sont – non complètement – rassemblés dans les mains d'un État qui est censé, non seulement représenter le choix de la majorité du peuple, mais aussi travailler activement, accomplissant une tâche directrice et organisatrice, dans l'intérêt de ce dernier ; où il a, donc, été entamé un processus selon lequel le peuple lui-même doit devenir le propriétaire des moyens de production. Produits par des institutions étroitement liées au régime, réalisés par des équipes de fonctionnaires, ce que les soviétiques appelaient les films du « front de gauche » avaient pour finalité première la communication d'une certaine vision du monde et de l'histoire et, de leur point de vue, l'éducation et l'élévation spirituelle du peuple. Ce qui impliquait un rapport spécifique avec les spectateurs, non lié aux logiques du marché et du divertissement : les films soviétiques « de gauche » ne sont pas une avant-garde seulement parce qu'ils présentent certaines spécificités poético-esthétiques, mais aussi parce que, en réponse à des nouvelles exigences économiques, sociales et culturelles, ils établissent des nouveaux rapports de production, diffusion et réception. En ce sens, la mesure de la portée d'un film d'Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, etc., ne peut pas être comprise en dehors de ces conditions structurelles *préalables* : ces cinéastes en sont les *bénéficiaires*, plutôt que les *auteurs*.

C'est en songeant à ces exigences-là du nouveau régime que Lénine aurait dit à Lounatcharski, directeur du Commissariat du Peuple à l'Éducation, que « de tous les arts », le « cinéma [était] pour [les soviétiques] le plus important »¹⁰⁹⁹. Il ne faut pas croire qu'avant la révolution en Russie ou dans les autres pays le cinéma n'accomplît déjà une fonction de *propagande*. Bien au contraire, aux États-Unis, il avait été largement utilisé en ce sens – par le gouvernement ou des *lobbies* – depuis longtemps et, notamment, avant et pendant la Première Guerre Mondiale, lorsque les films assument un « ton hautement moral » et poursuivent des « fins fortement didactiques » : patriotisme, militarisme, racisme, moralisme, a observé Lewis Jacobs, étaient souvent à l'affiche. Dans cette période, il était devenu manifeste que les « films étaient extrêmement conscients de ce qu'ils disaient, de comment ils le disaient, et de l'effet que cela avait sur le public ». Ce fait était tellement criant qu'un révérend américain pouvait s'écrier : « "Quelle responsabilité pèse sur ceux qui

1099 Lénine cité in Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique* [1960], trad. C.-H. Rochat, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 188.

contrôlent le cinéma mondial" » !¹¹⁰⁰.

Utilisé d'abord comme instrument scientifique et terrain d'investissement, le cinéma a été accaparé fort tôt comme arme dans l'« espace public », et, plus précisément, pour fournir des produits spécifiques au peuple, aux « simples » : Jacobs a rappelé, encore, qu'aux États-Unis, initialement, la production de films muets s'était développée surtout dans les grandes villes industrielles de l'Est, où ils fournissaient un spectacle économique surtout pour les nombreux immigrants non-anglophones¹¹⁰¹. Mais, rapidement, le cinéma gagne aussi le public bourgeois et, même, celui des intellectuels : avant la Première Guerre il est déjà un *moyen de communication de masse*.

Sans aucun doute, très tôt, le cinéma a été directement impliqué dans les conflits idéologico-politiques de l'« espace public ». C'est la première raison pour laquelle le cinéma constitue un lieu privilégié pour l'étude du problème de l'art d'avant-garde *tel que la modernité l'a posé dans sa phase finale d'affirmation* : le cinéma, c'est-à-dire, l'*industrie du cinéma*, fait littéralement éclater la conception élitiste, *courtoise*, de l'art d'avant-garde comme *forme esthétique pure, subjective, autonome, originale* : l'expression de la liberté de l'artiste-individu appréciable par une poignée de privilégiés. Cela aussi, le cinéma vient le contester violemment : les exigences économiques, politiques et idéologiques de la *modernité* devaient rendre la prétention à l'*autonomo-télie* des films injustifiable. Et encore : une même œuvre filmique pouvait être imprimée en dizaines et dizaines de copies : l'« aura » de la pièce *unique, originale, authentique*, avait été mise en cause.

Comme l'observa Benjamin, qui souligna cette mise en cause, autant au niveau de la production, qu'à celui de la réception, le cinéma semble apporter une contribution décisive au dépassement, non seulement des *modes traditionnels et culturels*, mais aussi de ces concepts de *création, génie, valeur d'éternité et mystère* qui, comme nous l'avons déjà observé, étaient prônés aussi par les idéologies les plus réactionnaires. Cependant, *en tant que telles*, les spécificités des arts techniquement reproductibles ne garantissent nullement, comme Benjamin semble l'espérer, les « *exigences révolutionnaires dans la politique de l'art* »¹¹⁰² : elles peuvent tout aussi bien servir les finalités du mysticisme et de l'inégalité sociale. Selon la lecture de Benjamin, le cinéma semble accomplir *naturellement, sans*

1100 Cf. Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film. A Critical History*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1939, p. 136-137 sq. [nous traduisons].

1101 *Ibid.*, p. 2 sq.

1102 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, cit., p. 271.

effort, cet effet de distanciation critique que Brecht avait tenté avec son théâtre ; l'on sait bien, en revanche, que, le plus souvent, un spectateur de cinéma, loin d'être un « examinateur », « s[']abîme »¹¹⁰³ dans le film d'une manière, peut-être, encore plus profonde que devant un tableau ou une sculpture. L'opposition entre l'*esthétisation de la politique pratiquée par le fascisme* et la *politisation de l'art par laquelle aurait dû répondre le communisme* résulte naïve, non seulement parce que l'*esthétisation de la vie* – et l'*esthétisme* lui-même qui la demande – sont déjà des actes *politiques*, mais aussi parce que les nouveaux régimes de l'oppression eux-mêmes avaient pu mettre en œuvre une *politisation de l'art* – rappelons encore l'exemple de Leni Riefenstahl. Cette opposition est naïve car elle développe celle entre fonction « rituelle » – ou « cultuelle » – et fonction « politique » : mais, comme nous avons essayé de le montrer jusqu'ici, les religions spiritualistes structuraient toute la vie sociale et privée, ainsi que le rapport avec la réalité naturelle ; autrement dit, il faut prendre en compte que le « rite », le « culte », précisément en tant que pratiques mystico-mythologiques, accomplissent *déjà* une fonction *politique*. Ainsi, selon Benjamin, les intellectuels « réactionnaires » – tels Abel Gance, Séverin-Mars et Alexandre Arnoux – qui, « avec une témérité sans égal », tentèrent de voir dans l'expérience cinématographique une expérience mystico-esthétiste, auraient fait « violence » à la nature du cinéma¹¹⁰⁴ ; selon nous, en revanche, ils voyaient dans certaines spécificités du cinéma des possibilités mythologiques et mystificatrices qui, effectivement, ont pu être exploitées.

Wilhelm Reich a observé comment même des films documentaires pouvaient « favoris[er] l'humilité, l'absence d'esprit critique, le renoncement volontaire, l'espérance d'un au-delà heureux, la croyance en l'autorité, la reconnaissance du caractère sacré de l'ascèse et l'inviolabilité de la famille autoritaire »¹¹⁰⁵. Nous avons déjà vu que les documentaires nazis visaient à *poétiser*, c'est-à-dire, mystifier et falsifier l'histoire ; ce qui pouvait leur réussir d'autant mieux qu'ils pouvaient se servir de l'*évidence* des images cinématographiques.

Si les intellectuels cités par Benjamin peuvent « parler du cinéma sur le ton qui convient aux peintures de Fra' Angelico », c'est que les techniques poético-esthétiques sont

1103 Cf. *ibid.*, p. 312-313, où il est écrit : « Si [le cinéma] fait reculer la valeur cultuelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait ».

1104 *Ibid.*, p. 286 sq.

1105 Wilhelm Reich, *La psychologie de masse du fascisme* [1933], trad. P. Kamnitzer, Paris, Payot, 1972, p. 160-161.

des *moyens* qui, justement, n'ont pas des fins en soi, pré-déterminées, propres à leur essence. L'on pourrait facilement trouver, en fait, des peintures auxquelles ce « ton »-là ne conviendrait nullement. Le clivage entre une praxis et une théorie de l'art *réactionnaires* et une praxis et une théorie *progressistes*, c'est-à-dire, entre deux arts d'avant-garde *opposées*, ne peut pas être déterminé par la spécificité d'un *medium*. *En soi*, la peinture n'a rien de plus mystique que la photographie ou le cinéma. Croire que ces deux derniers soient destinés, en tant qu'arts les plus technologiquement *avancés*, à servir les fins du communisme c'est céder, à la fois, à une conception *esthétiste* et *technocratique*, justement ; c'est encore créer une *mythologie* de et par le cinéma et la technique.

Nous avons déjà établi les critères fondamentaux à partir desquels, selon nous, il est possible de reconnaître l'orientation idéologico-politique – réactionnaire ou progressiste – d'une œuvre d'art dans la conjoncture du Bas Âge Moderne ; et les films n'y font pas exception : c'est dans les rapports entre les hommes et entre ceux-ci et la réalité que l'œuvre détermine – et cherche à déterminer – ; c'est dans *ce que les films expriment, comment ils l'expriment et de l'effet que cela produit sur le public*, c'est-à-dire, dans le *contenu* et la *forme* ou *méthode* ou *mode* de leur « agir communicationnel » – pour reprendre la formule de Habermas – : stimuler l'esprit critique ou la croyance ; aider à comprendre les réels rapports sociaux et humains, et donner conscience des réelles puissances des hommes, ou les mystifier. Sur ce point fondamental, nous partageons la même position que Benjamin. C'est à partir de ces points que s'ouvre le clivage entre un usage *réactionnaire* ou *progressiste* de tout art, de toute technique ; c'est sur la base de ce critère que nous pouvons reconnaître deux cinémas – et, en général, deux arts – d'avant-garde, divergents et opposés. Et c'est dans la troisième partie de cette recherche, que nous tenterons d'appliquer et vérifier les thèses et les hypothèses avancées jusqu'ici.

Le célèbre texte de Benjamin avait, en tout cas, le mérite de signaler combien, dans certains milieux intellectuels, le cinéma souffrit, de manière exemplaire en France, de cette « sacralisation » d'empreinte *esthétiste*, de ce « désir de conférer au cinéma la dignité d'un "art" »¹¹⁰⁶, dont furent promoteurs ceux qu'on considère aujourd'hui comme l'« avant-garde » par excellence ou « première » du cinéma français – Canudo, Delluc, Gance, Dulac et Epstein, notamment – ; une légitimation culturelle dont déjà Hagener et Albera – nous

1106 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, cit., p. 288.

l'avons vu – avaient pu constater le caractère élitiste. Mais, il n'est pas seulement « caractéristique qu'aujourd'hui encore », comme l'observait Benjamin, « des auteurs particulièrement réactionnaires tentent d'interpréter le cinéma dans une perspective du même genre et qu'ils continuent de lui attribuer, sinon une valeur sacrée, du moins un sens surnaturel »¹¹⁰⁷ ; il est, peut-être, encore plus « caractéristique » que, *aujourd'hui*, les théoriciens, les cinéastes, les critiques les plus célèbres et admirés appartiennent à *cette avant-garde* que nous pouvons définir *réactionnaire*, laquelle soumet l'expérience poético-esthétique du film à une sorte de « rituel sécularisé » où l'on professe le « culte de la beauté » et qui, en somme, affirme une « théologie négative, sous la forme de l'idée d'un art "pur", qui refuse, non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret »¹¹⁰⁸. Celle-ci est, en fait, la position adoptée et professée par celui qui, probablement, a été et est encore le plus influent groupe de critiques de cinéma, à savoir, celui qui s'est formé aux *Cahiers du Cinéma* dans le Second Après-Guerre.

Eric Rohmer, l'une des figures principales du groupe, regrettait, en fait, que le « culte » que l'« homme de la rue ou le philistin vou[ai]ent » encore « à la beauté », ne trouvait plus sa juste place chez les hommes de « culture », chez la « presse quotidienne ou hebdomadaire », victimes de la « contagion de l'actualité », cette *maladie* qui enchaîne la compréhension de l'œuvre au monde historique. « Aux *Cahiers* », en revanche, écrivait Rohmer, « nous nourrissons l'ambitieux propos de juger *sub specie aeternitatis* »¹¹⁰⁹. Il est intéressant de voir comment l'exercice du *spiritualisme* et de l'*élitisme* nécessairement liés à ce genre d'« ambitieux propos », soit explicitement présenté par Rohmer dans les termes d'un « combat », comme si les critiques des *Cahiers* avaient constitué, proprement, une *avant-garde* :

Le cinéma dont nous nous occupons aux *Cahiers* est peut-être, comme quelqu'un l'écrivait, un cinéma « en soi », et même, je le concède, une vue de l'esprit. Mais on nous pardonnera plus aisément de nous placer dans l'éternel, si l'on songe que notre parution mensuelle nous interdit de serrer le présent. Il faut bien que ce désavantage soit tourné à notre profit. C'est notre seule raison d'être.

Nous nous adressons à un public restreint dont l'optique est celle du musée. À quel titre condamner celle-ci ? Un film n'est, ni plus ni moins, fait pour le répertoire que la *Joconde* ne fut peinte pour le Louvre. S'il n'existe pas encore dans le monde, de musées de cinéma dignes de ce nom, c'est à nous qu'il appartient d'en poser les fondements. C'est là le plus clair de notre combat, que nous comptons bien mener, dans les années qui vont suivre, de façon plus active, plus précise,

1107 *Ibid.*

1108 *Ibid.*, p. 280-281.

1109 Eric Rohmer, « Le goût de la beauté » [1961], in Id., *Le goût de la beauté*, Paris, Flammarion, 1989, p. 102-103.

plus circonstancielle.¹¹¹⁰

Ainsi, Rohmer ne se plaisait pas seulement de pouvoir définir l'« art de Chabrol » « "métaphysique" », dans la mesure où il tirait ses « beautés » de la « découverte des idées », de la révélation, à travers un « symbolisme ésotérique », des « archétype[s] » – en l'occurrence l'« éternel féminin » incarné par le personnage d'Ambrosine dans le film *Les godelureaux* (1961) –¹¹¹¹, mais, même, de pouvoir considérer que, « du point de vue de l'« éternel » où [les *Cahiers* se] pla[cent] », le « problème », « à l'ordre du jour », « des races » « n'a[vait] pas tellement d'importance »¹¹¹². Il est ironique, à ce propos, que Rohmer repère les caractères propres du « regard » de celui qui crée cette « pure beauté » qui rend une œuvre d'art un « classique », cette « simplicité royale du style [qui se] dérobe à l'analyse », dans cette « sérénité sans hâte », dans cette « recherche de l'essentiel » et de l'« acte dans sa plénitude », dans « cet amour de l'ordre » et de l'« organisation », dans « ce goût pour les êtres exceptionnels, et pourtant vulnérables » dont fourniraient un modèle exemplaire ces *héros aristocratiques*, ces « "fils de roi" » si « chers à Gobineau » !¹¹¹³

La fortune, parmi les artistes et les intellectuels, de cette conception transcendantaliste, presque sacrale, de l'expérience poético-esthétique ne peut pas être comprise en dehors des transformations qu'apporta le processus d'affirmation et traduction dans la vie pratique des valeurs démocratiques, libérales et matérialistes. Elle ne peut pas être comprise si l'on ne reconnaît pas, tout d'abord, qu'au moment où l'artiste est émancipé de l'Église et de la cour, mais s'enchaîne aux lois du marché et au goût d'un public élargi peu cultivé, le nouveau transcendantalisme faisait du *poète* un Dieu et un prophète, à la fois, et de l'expérience poético-esthétique le dernier réceptacle des quelques lumières de liberté et d'harmonie que le monde historique et la vie quotidienne ne semblaient pas pouvoir fournir. Il leur donna une importance décisive, voire salvatrice, au moment où les artistes et leurs produits avaient perdu beaucoup du prestige et de la reconnaissance dont ils avaient joui auparavant, et se trouvaient soit relégués à une activité dont la portée était enfermée et limitée à son domaine spécifique, soit obligés de collaborer à la construction d'une société qui dégoûtait beaucoup d'entre eux.

1110 *Ibid.*, p. 103.

1111 *Ibid.*, p. 107-108.

1112 *Ibid.*, p. 109-110.

1113 *Ibid.*, p. 111-112.

C'est à cet égard aussi, que le cinéma émerge comme un lieu privilégié pour l'étude du problème de l'art d'avant-garde. Nous pouvons y voir, en effet, l'un des terrains les plus féconds pour regarder, comme à travers une loupe, les deux orientations opposées qui ont tenté de résoudre le *problème fondamental de la modernité*. En effet, nous avons vu comment tous les efforts idéologiques, qu'ils appartiennent plus proprement au domaine philosophique ou politique, économique ou poético-esthétique, etc., tendent vers la recherche d'un *organe* capable de comprendre et établir les relations structurelles entre les entités individuelles et particulières ; un *médium* capable d'assurer une unité des parties, une totalité organique. La tâche était de suppléer à la crise de la religion chrétienne et de l'autorité de la noblesse ; de trouver par une autre voie l'harmonie spirituelle et sociale. Par rapport à ce problème, l'art, le domaine poético-esthétique, constituent un lieu privilégié d'étude car la quête de l'unité organique ne s'y trouve pas seulement *reflétée, traduite* : mais, c'est en eux qu'elle se trouve comme *exemplifiée*.

Or, dans le domaine poético-esthétique de l'œuvre d'art, le problème de l'unité et de l'harmonie se joue sur deux plans, principalement : en premier lieu, celui des rapports qui se nouent entre artiste et récepteur, entre artiste et œuvre d'art, entre récepteur et œuvre d'art, entre les récepteurs eux-mêmes, ainsi que ceux que l'artiste et l'œuvre d'art entretiennent avec la réalité, spirituelle et matérielle ; des rapports qui traduisent ceux généraux qu'implique la vision du monde que l'artiste défend. En second lieu, la question de l'unité se joue sur le plan du rapport entre les parties qui composent l'œuvre et entre celles-ci et la totalité de l'œuvre. C'est sur ces deux plans que le cinéma, art de masse soumis à la reproduction technique et à la reproduction photo-dynamique des phénomènes, constitue un lieu privilégié pour l'étude de l'art moderne et d'avant-garde, en particulier. En ce sens, nous allons renverser complètement la *Théorie* de Bürger, dans laquelle, d'une part, le cinéma se trouvait comme *banni* du problème du « montage » et, donc, selon son point de vue, de la théorie de l'art d'avant-garde, et, d'autre part, le montage perdait toute implication politique.

Partie III

Jean Epstein comme cas exemplaire de l'art d'avant-garde aristocratico-transcendantaliste

III.0. Prémisse

Le premier cas que nous allons étudier en tant qu'*exemple* de nos thèses est celui de Jean Epstein. Nous allons reconsidérer la production théorique – et, indirectement, filmique – d'Epstein selon la perspective critico-historiographique que nous avons dessinée jusqu'ici : dans le cadre d'un conflit entre tendances idéologico-politiques lié à la lutte des classes sociales, où chaque geste idéologico-philosophique et poético-esthétique se configurent comme des prises de position par rapport à ces conflits. Dans le cadre de notre recherche, le cas d'Epstein revêt un intérêt extrême car ses écrits sont la preuve d'une pensée foncièrement *réactionnaire*, c'est-à-dire, selon notre définition, nettement transcendantaliste et élitiste, en ouverte polémique contre l'affirmation, désormais presque définitive, des valeurs empirico-rationalistes et démocratiques typiquement *modernes*. En d'autres termes et en premier lieu, Epstein va tenir le rôle de représentant de cette lignée d'opposition aux rapports socio-culturels moderno-bourgeois que nous avons appelée aristocratico-transcendantaliste et qui a découlé du Romantisme – allemand, notamment – tout au long du Bas Âge Moderne.

D'ailleurs, en tant qu'objet des critiques et des historiens du cinéma, le cas d'Epstein illustre parfaitement les équivoques de cet *anti-conformisme* duquel le cinéaste français est devenu, surtout dans les dernières années, l'un des fétiches privilégiés. En d'autres termes et en deuxième lieu, nous voudrions montrer comment Epstein est devenu la victime, pour

ainsi dire, de la rhétorique empruntée à l'*esthétisme* par l'*anti-conformisme*. Nous voudrions montrer comment son geste idéologico-politique – et donc, les implications politiques de ses écrits et de ses films – nous apparaît aujourd'hui défiguré, comme le produit d'une opération mythologisante qui en fait un paladin de la liberté des hommes et de l'agitation révolutionnaire – proche même de celle « communiste ».

Avant de commencer notre critique de la pensée epsteinienne, nous voudrions faire deux précisions. Soulignons d'abord que lorsque nous traitons Epstein comme un *exemple* de la lignée aristocratico-transcendantaliste, nous ne prétendons nullement faire de lui le chef de file ou l'aboutissement ultime ou la quintessence de cette lignée : rappelons en fait que nous avons défini cette lignée idéologico-politique comme une *tendance générale* extrêmement complexe qui, non seulement se développe et se modifie dans le temps, mais possède aussi de nombreuses ramifications, lesquelles peuvent, sur certains aspects, entrer en conflit entre elles-mêmes. Ainsi, il faudra reconnaître qu'Epstein se forme intellectuellement à un moment historique où l'aristocratie a déjà perdu une grande partie de ses pouvoirs économique-politiques et culturels, de sorte que les positions conservatrices du vétéro-traditionalisme ne peuvent plus donner une réelle contribution au mouvement *réactionnaire* : depuis le dernier quart du XIXe siècle, ont commencé à jouer un rôle-guide ces « activisme », « volontarisme » et « rebellisme » d'empreinte nietzschéenne qui séduisent de plus en plus d'intellectuels et dont le Futurisme et le Vorticisme seront parmi les manifestations les plus éclatantes. Mais nous reviendrons plus bas sur cette question. Pour l'instant, précisons que nous ne voudrions nullement écraser les différences entre les diverses personnalités qui composent cette tendance *aristocratico-transcendantaliste*, mais de lui reconnaître une prise de position *fondamentale*, foncièrement *réactionnaire* et historiquement déterminée par le mouvement général de *modernisation* des sociétés occidentales.

En deuxième lieu, rappelons que si nous nous concentrerons presque exclusivement sur l'analyse des écrits d'Epstein – publiés et non publiés –, cela ne signifie nullement qu'ils puissent être considérés séparément de ses films : inévitablement, ils se nourrissent les uns les autres. Mais, par rapport aux films, les textes sont un matériau qui présente moins d'ambiguïtés logiques : essayer de récupérer *directement* dans les textes d'Epstein son vrai

« *credo* » – pour reprendre l'expression de Rosenberg –, ce fond idéologique qui a soutenu son travail cinématographique, nous paraît aussi la manière la plus *facile* de mettre en lumière les positions de sa pensée et d'éviter les équivoques terminologico-conceptuelles de la critique et de l'historiographie de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme*.

Des équivoques qui commencent, déjà, de l'appréhension critico-historiographique du *cadre* dont Epstein fait partie : ladite « école impressionniste » ou « première avant-garde » ou « première vague » du cinéma français – nous réserverons moins d'attention à la locution d'« avant-garde narrative », plus récente et moins utilisée que les précédentes.

III.1. Chapitre 1

Critique des résultats critico-historiographiques de l'*anti-conformisme relativiste*

III.1.1. Critique des notions d'« impressionnisme », de « première vague » et de « première avant-garde » du cinéma français

Dans l'histoire du cinéma, le travail d'Epstein occupe, en effet aujourd'hui, une *place* qui lui a été attribuée par la critique et l'historiographie *esthétistes* et *anti-conformistes*, à savoir celles qui ont été hégémoniques dans les dernières décennies. Elles lui ont donné une place à l'intérieur de l'histoire du cinéma d'avant-garde, à savoir cette branche de l'histoire du cinéma qui s'approche le plus – par les critères qui la guide – de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Il s'agit, en effet, de cette *ligne chronologique* sur laquelle se poursuit sans cesse une série de *ruptures* avec d'éphémères *traditions* formelles, d'où est exclu tout produit non-répondant aux critères, plus ou moins vaguement définis, du cinéma dit « d'avant-garde » ou « expérimental ». Ainsi, Epstein est habituellement assigné à cette « première vague » ou « première avant-garde » ou, moins fréquemment, « avant-garde narrative » du cinéma français, que l'on a appelée aussi, de manière totalement impropre, « impressionnisme », et dans lesquelles l'on rassemble habituellement et en tant que figures majeures, outre Epstein : Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac et Marcel L'Herbier – à notre avis, mériterait au moins d'être mentionné aussi Ricciotto Canudo, véritable père spirituel du groupe qui, cependant, ne réalisa pas de film.

Or, si effectivement nous pouvons reconnaître, chez ces cinéastes, une communion d'intentions et des liens entre leurs gestes poético-esthétiques, les dénominations qui se sont institutionnalisées pour les indiquer en tant qu'*ensemble*, nous apparaissent critiquables à tel point de devoir être rejetées : elles ne sont valables, en effet, qu'à l'intérieur du système de valeurs qui est propre à cet *esthétisme* et cet *anti-conformisme* qui les ont façonnées et appliquées. Voyons pourquoi.

Selon le témoignage de Georges Sadoul, la notion d'« impressionnisme » ne se serait affirmée qu'après la Seconde Guerre, après avoir été proposée par Henri Langlois¹¹¹⁴ – ce qui, comme nous allons le voir, n'est pas entièrement exact – :

Après 1919 une nouvelle génération de cinéastes français avec, en premier lieu, Louis Delluc, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Jean Epstein, se groupa et s'engagea dans le combat pour que le cinéma devînt un art reconnu comme tel. Ils ont ainsi formé ce que nous appelons l'impressionnisme français. Ce n'est pas arbitrairement que vers 1945 Henri Langlois choisit ce terme pour désigner ce qu'on avait précédemment appelé la première avant-garde.¹¹¹⁵

La méthode critico-historiographique de Langlois, structurée par le schéma des divisions en « écoles » nationales qui avait dominé l'histoire de l'art et du cinéma de la première moitié du XXe siècle, le poussa à chercher une définition caractérisant l'« avant-garde » française de la période mûre du muet, notamment en opposition à celle allemande – le récent conflit y invitait – qui depuis longtemps était reconnue comme « expressionniste ». Or, le terme d'« impressionnisme » convenait particulièrement, car, non seulement il s'opposait directement à celui d'« expressionnisme », mais, en plus, il renvoyait immédiatement à une « école » de peinture spécifiquement *française* qui, d'ailleurs, jouissait à cette époque d'une admiration sans égale : les impressionnistes étaient alors les emblèmes de l'artiste novateur, qui défriche les terrains inconnus et défie les institutions officielles¹¹¹⁶.

L'« impressionnisme » semblait donc pouvoir être lié à l'« école » cinématographique qui s'était développée des impulsions canadiennes. D'autant plus que, bien avant Langlois, déjà Delluc et Dulac eux-mêmes avaient fait appel au terme d'« impressionnisme » pour définir certaines manifestations cinématographiques et la direction qu'ils entendaient aller explorer. Cependant, par ce terme-là, Delluc et Dulac n'entendaient nullement le même concept : pour le premier – dans un texte de 1919 –, le terme se justifiait par *analogie* aux tableaux impressionnistes – avec un certain accent

1114 Cf. H. Langlois, *op. cit.*

1115 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 5. L'Art muet 1919-1929. Premier volume : l'Après-Guerre en Europe*, Paris, Denoël, 1975, p. 51.

1116 C'est la conception que nous retrouvons, encore en 1986, chez l'américain Jerrold Seigel, par exemple : « L'impressionnisme a été, par bien des côtés, le premier exemple d'un mouvement d'avant-garde dans l'art. L'expérimentation consciente des impressionnistes, leur exploration des conditions et implication de la production artistique dans le cadre du marché moderne et leur sentiment d'assumer le fardeau d'une opposition inévitable entre l'innovation en art et l'incompréhension hostile de la société – tout contribua à rendre paradigmatique leur expérience. Nous ne pouvons pas tenter ici d'analyser les innovations et les moyens techniques qui sous-tendent l'impressionnisme en tant que style de peinture. [...] sujets typiquement modernes, [...] remplacer les conditions d'atelier par l'éclairage direct, naturel et en général par une palette allégée de couleurs pures » ; Jerrold Seigel, *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930* [1986], trad. O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991, p. 281-2.

nationaliste¹¹¹⁷ – : tournage en plein air avec des prises de vue du paysage naturel sans jeux de lumière trop violent, et peu de maquillage¹¹¹⁸. Mais, dans un écrit de 1927, Dulac donne au terme d'« impressionnisme » une signification complètement différente, qui ne renvoie guère à la peinture des Monet, Pissarro, Degas, etc. : par « impressionniste », elle entend un cinéma « psychologique », où la « suggestion allait prolonger l'action » par la « pénétr[ation] dans le domaine secret de [l]a vie intérieure » d'un « personnage »¹¹¹⁹.

Et, en effet, quelques films de ladite « école impressionniste » présentent les *visions subjectives* d'un certain personnage, où les objets, la *réalité extérieure*, se trouvent comme déformés. Cependant, c'est, là, la *vision sentimentale* d'un personnage qui transfigure, par sa perception, la réalité phénoménale ; il s'agit, dans ces images, de l'*expression*, dans une forme sensible, de l'*état d'âme*, de l'*intérieurité affective* du sujet-individu : c'est-à-dire tout le contraire de ce qui se passe dans un tableau impressionniste, lequel ne cherche qu'à traduire de la manière la plus *neutre* possible – scientifique, presque –, certaines valeurs *optiques* des phénomènes, en dehors de toute subjectivité sentimentale¹¹²⁰. En réalité, mais paradoxalement, donc, au-delà de quelques similitudes *formelles* toutes extérieures, ledit « impressionnisme » cinématographique s'approcherait moins de celui pictural que des films « expressionnistes » allemands, lesquels aussi avaient tenté de traduire sur l'écran, de rendre visibles, d'*exprimer* en termes poético-esthétiques, les tréfonds de l'âme de leurs personnages.

Or, c'est précisément cette conception de l'« impressionnisme » en tant que *subjectivisme psychologique* que, pourtant, Langlois va repropose dans le Second Après-Guerre pour avouer, finalement, que, par cette voie-là, ladite « avant-garde » française et

1117 Écrivait-il du film *Ramuntcho* (1919) de Jacques de Baroncelli : « "nous approchons ici de cet impressionnisme animé qui sera, je crois, le propre du cinéma français – le jour où le cinéma français méritera pleinement d'être dit français" » ; Louis Delluc, « Ramuntcho » [1919], in Id., *Écrits cinématographiques*, vol. II, t. 2, Paris, Cinémathèque Française – Éditions de l'Étoile, 1990, p. 20-21.

1118 Cf. *ibid.*

1119 « Vint une autre période, celle du film psychologique et impressionniste. Il sembla puéril de placer un personnage dans une situation donnée, sans pénétrer dans le domaine secret de sa vie intérieure, et l'on commenta le jeu de l'acteur par le jeu des pensées, et des sensations visualisées. Joindre aux faits précis d'un drame la description des impressions multiples et contraires ressenties, les actes n'étant que la conséquence d'un état moral [...]. [...] l'ère de l'impressionnisme commençait. La suggestion allait prolonger l'action, créant ainsi un domaine d'émotion plus vaste puisque non plus enfermé dans la barrière de faits précis » ; Germaine Dulac, « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale », in *L'Art Cinématographique*, vol. II, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 41-42.

1120 On a rappelé que Monet « avait fait aménager en atelier un petit bateau qui lui permettait d'aller surprendre les effets fugitifs du paysage fluvial » ; Manet, de même, dans une lithographie, avait « fidèlement enregistré ici ce que la rapidité de l'instant a permis à son œil de saisir » ; E. Gombrich, *Histoire de l'art*, trad. J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2003, p. 517-518. Cf. aussi A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 772 sq.

celle allemande, en fait, se rejoignaient :

Dans l'histoire de l'avant-garde, *La folie du docteur Tube* a pour signification de nous démontrer que la première caractéristique de l'avant-garde européenne fut la recherche d'un cinéma subjectif auquel on n'avait jamais pensé auparavant¹¹²¹ et de nous expliquer ainsi pourquoi en 1923 les écoles française et allemande se rejoignirent dans *Le montreur d'ombres*, puis *Le dernier des hommes*.¹¹²²

Autrement dit, le terme d'« impressionnisme » est ré-exhumé par Langlois car il signifierait, sous un accent français, ce caractère de *subjectivité* qui, selon lui – et il s'accordait avec toute la critique *formaliste*, hégémonique à l'époque – était le fondement dudit « art d'avant-garde » ; caractère de *subjectivité* qui, sous un accent allemand, se traduisait – paradoxalement – par le terme *contraire* d'« expressionnisme »¹¹²³. Il en résulta ainsi que le sens emprunté par Delluc à la peinture « impressionniste », d'un regard *sans filtres, sans façon*, de la nature, de la réalité extérieure, est totalement effacé ; ce qui se reflète dans les deux films allemands évoqués par Langlois, tournés exclusivement en studio.

Ambiguë, sinon fautive et dévoyante, donc, la dénomination d'« impressionnisme » sera pourtant appliquée par nombreux critiques et historiens de grande importance : outre Langlois, nous pouvons rappeler au moins Sadoul – comme nous l'avons déjà vu –, Amengual¹¹²⁴ et, plus récemment, deux chercheuses italiennes¹¹²⁵, après avoir été au centre de la thèse de doctorat de David Bordwell¹¹²⁶, à savoir l'un des principaux tenants de l'*esthétisme* – sous l'acception de « néo-formalisme » – aux États-Unis. Aujourd'hui en tout cas, à l'heure où la peinture impressionniste a été phagocytée par les institutions et le marché et son prestige a, aux yeux des *anti-conformistes*, diminué, la dénomination d'« impressionnisme » est de moins en moins utilisée pour désigner le groupe de théoriciens-cinéastes qui s'était formé autour de Canudo et Delluc.

1121 *La folie du docteur Tube* est un film de Gance réalisé, selon la datation proposée par Langlois lui-même, en 1915.

Giovanni Lista a protesté que Langlois ait établie cette date pour pouvoir attribuer au cinéma français la primauté dans la création d'un film d'avant-garde – alors que selon l'italien cette primauté devrait être reconnue aux futuristes ; cf. Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Recco – Gênes, Le Mani, 2010, p. 59n.

1122 H. Langlois, *op. cit.*, p. 327.

1123 Rappelons que *Le montreur d'ombres* – film allemand réalisé par Artur Robison en 1923 – et *Le dernier des hommes* – film allemand réalisé par F. W. Murnau en 1924 – sont unanimement considérés comme des exemples de l'expressionnisme allemand ou de l'une de ses sous-catégories : le *Kammerspiel*.

1124 B. Amengual, *op. cit.*, p. 161-168.

1125 Cf. Chiara Tognolotti, *Jean Epstein 1946-1953 : ricostruzione di un cantiere intellettuale*, Thèse de Doctorat, Università degli Studi di Firenze, 2002-2003, p. 7 ; et Laura Vichi, *Jean Epstein*, Milan, Il Castoro, 2003, p. 25.

1126 David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Thèse de Doctorat, University of Iowa, 1974 ; puis publié par Arno Press, New York, 1980.

Plus adaptables aux différentes interprétations critico-historiographiques, les dénominations de « première vague » et de « première avant-garde » sont en revanche régulièrement reproposées ; et, le plus souvent, sans distinction aucune entre elles, comme parfaitement interchangeables.

L'instauration de la notion de « première vague » fut due principalement à un effet de mode, lorsque l'intérêt pour ladite « nouvelle vague » était, peut-être, au sommet, et l'on voulut lui trouver des antécédents. Déjà dans l'article de Burch et Fieschi qui la (re)proposait en 1968¹¹²⁷, la notion de « première vague » ne présentait aucune différence par rapport à celle de « première avant-garde » telle que la critique et l'historiographie *esthétistes* et *anti-conformistes* l'avaient utilisée jusque lors – à savoir, selon Richard Abel, depuis un « historical sketch » des années 1930 encore de Germaine Dulac¹¹²⁸ –, de sorte que les deux locutions pouvaient être employées, librement, l'une pour l'autre. Selon cette perspective, ladite « première avant-garde » du cinéma français était considérée, comme et avant la « nouvelle vague », comme un petit groupe de théoriciens-cinéastes qui, s'éloignant des sentiers battus, avaient mené, plus ou moins en marge de l'industrie-cinéma, une recherche artistique expérimentale et novatrice sur les formes et les moyens spécifiquement cinématographiques : Delluc, Gance, Dulac, L'Herbier et Epstein – plus d'éventuels acolytes – avaient été, donc, la « première vague » du cinéma français.

Or, peu importe, ici, si Dulac fut effectivement celle qui, dans les années 1930, exprima l'exigence du concept de « première avant-garde » – rappelons, par exemple, qu'en 1924 Epstein avait déjà pu faire appel à une « avant-garde nouvelle »¹¹²⁹. Ce qu'il nous intéresse de souligner, c'est plutôt que les deux concepts de « première avant-garde » et de « première vague » – depuis le début identifiables et, donc, interchangeables – portent aux conséquences inévitables de la théorie *esthétiste* et ses développements. À savoir :

- en premier lieu, à une division-opposition entre « cinéma industriel » ou

1127 Cf. Noël Burch et Jean-André Fieschi, *op. cit.*, p. 20-24. Cependant, comme nous allons le voir plus bas, déjà Brunius avait *presque* parlé de « première vague ».

1128 « The First Avant-Garde is a term that began to emerge as early as the 1930s, when Germaine Dulac wrote probably the earliest historical sketch of avant-garde french filmmaking. Since then, historians and critics have used it to distinguish one group or "wave" of filmmakers and their films from several other later ones » ; Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 279.

1129 « Pour une avant-garde nouvelle » est le titre d'une conférence prononcé par Epstein au Vieux-Colombier en décembre 1924, publiée l'année suivante dans *Cinéa-Ciné pour tous*, puis insérée encore dans *Le cinématographe vu de l'Etna*.

« commercial » et « cinéma d'art » ou « d'avant-garde ». Bien que, en réalité, ladite « première avant-garde » ne travailla pas vraiment *en dehors* ou *contre* l'« industrie cinéma » mais dans un état de connivence intime avec celle-ci – nous avons déjà touché cet aspect à partir de certaines réflexions de Hagener et y reviendrons.

- en deuxième lieu, cette conception tend à détourner l'attention de la production dite « commerciale » ou « industrielle », considérée comme *inférieure*, sinon à l'exclure de toute considération – et les « histoires du cinéma » qui ont totalement ou presque négligé cette production sont nombreuses.

- en troisième lieu, les notions de « première avant-garde » et de « première vague » impliquent cette conception historiographique où, innovation après innovation, expérimentation après expérimentation, sur le niveau supérieure du « cinéma d'art » se poursuivent des séries de blocs homogènes, chacun délimité par des prétendues « ruptures » avec le bloc précédent, bientôt devenu « tradition ». C'est pourquoi les historiens du cinéma se sont trouvés contraints d'établir, à *partir de* Delluc et ses disciples, des successions, souvent très différentes entre elles, d'*avant-gardes-blocs* plus ou moins vaguement définies.

Le panorama de ces classifications de séries d'« avant-gardes » est assez significatif du caractère discutabile de ces *esthétisme* et *anti-conformisme* qui ont dirigé les recherches et établies les notions critico-historiographiques fondamentales de l'histoire du cinéma. Ainsi, changeant parfois de membres et de délimitation chronologique, les classifications des avant-gardes cinématographiques survivent, d'auteur en auteur, dans la *tradition* critico-historiographique *esthétiste* et *anti-conformiste*. Nous pouvons ainsi observer que Laura Vichi – auteur de la seconde monographie sur Epstein (2003) à quarante ans de distance de celle de Leprohon¹¹³⁰ – accueille les trois dénominations de « *première vague* », « *école impressionniste française* » et « *avant-garde narrative* » avouant, dans sa thèse de doctorat¹¹³¹, s'être remise à l'autorité d'un essai d'Antonio Costa, lequel, cependant, se limitait à son tour à reporter – avec quelques imprécisions, d'ailleurs – les classifications de quatre auteurs précédents¹¹³². Il s'agit de :

1) La classification exposée par Jacques B. Brunius dans son essai *En marge du*

1130 Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964.

1131 Laura Vichi, *Jean Epstein e il cinema documentario*, Thèse de Doctorat, Università degli studi di Bologna, 2004-2005, p. 5n.

1132 Cf. Antonio Costa, « Cinema e avanguardia storica », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale I. L'Europa, I. Miti, luoghi, divi*, Turin, Einaudi, 1999, p. 325-357, particulièrement les p. 328-329.

cinéma français, publié en 1954¹¹³³. Parmi les quatre, Brunius est le seul à utiliser – mais non systématiquement – le terme de « vague », mais interchangeable avec celui d'« avant-garde » : ainsi, à une « première avant-garde » « constituée » par Delluc « à lui tout seul », suivrait une « deuxième vague » ou « avant-garde » constituée par Dulac, Gance, L'Herbier et Epstein ; puis nous aurions encore une « troisième » et une « quatrième période » – cette dernière oubliée par l'essai de Costa qui, d'ailleurs, efface la variété des termes employés par Brunius, ne parlant que d'« avant-gardes ».

2) Celle de l'américain Richard Abel qui propose la dénomination d'« avant-garde narrative » pour distinguer les réalisations de Delluc et ses suiveurs par rapport aux films dits « abstraits » ou « absolus » qui refusaient le déroulement d'une histoire avec personnages et étaient apparus aussi dans le Premier Après-Guerre. Abel divise l'histoire de cette « avant-garde narrative » en trois « périodes » : 1917-1924, 1924-1926/1927 et 1927-1930¹¹³⁴ – division que Costa reporte de manière imprécise : 1917-1924, 1924-1930, 1927-1930.

3) La classification, en deux phases, de Nouredine Ghali : 1919-1924 et 1924-1930¹¹³⁵.

4) Celle de Barthélémy Amengual, enfin, qui reconnaît trois subdivisions de ladite avant-garde française, mais se chevauchant les unes les autres, autant au niveau chronologique que de leurs membres :

Rappelons que ces avant-gardes furent trois, qui chevauchent plus ou moins leurs périodes et leurs hommes : la première avant-garde ou l'impressionnisme français (1920-1927) ; la deuxième avant-garde – abstraction, dadaïsme, surréalisme, cinéma pur ou absolu (1921-1927) ; la troisième avant-garde – documentaire social et/ou politique (1927-1934).¹¹³⁶

Or, dans le cadre de notre recherche nous ne pouvons pas analyser en détail ces classifications¹¹³⁷ ; il nous intéresse, simplement, de mettre en évidence combien, d'une part, à partir des critères et valeurs de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme*, toute définition et

1133 Cf. Jacques B. Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954, p. 68-95.

1134 Cf. R. Abel, *op. cit.*, p. 273-275.

1135 Cf. N. Ghali, *op. cit.*, p. 43-48.

1136 B. Amengual, *op. cit.*, p. 161-168.

1137 Rappelons encore l'article d'Ado Kyrou [Kirou], « Quella che fu chiamata “la seconda avanguardia francese” », in *Bianco e Nero*, n. 8-9, août-septembre 1953, p. 40, où encore une autre classification est proposée : selon Kyrou, la première avant-garde irait du Film d'Art (1908) au 1923 – dont les derniers et principaux membres auraient été Delluc, Dulac, Gance, L'Herbier et Epstein – ; puis nous aurions deux périodes de la seconde avant-garde : la première période assurée par la « transfuge » Dulac, Chomette, Léger et Deslaw ; et la seconde période assurée par Picabia et René Clair, Duchamp, Man Ray, Artaud, Hugnet et Bunuel.

classification terminologico-conceptuelle, chronologique et stylistique résulte problématique ; et, d'autre part, comment des concepts aussi problématiques aient été traînés régulièrement dans les études sur le cinéma de l'époque. Car, répétons-le encore, les locutions de « première avant-garde », « première vague », « avant-garde narrative » et « impressionnisme » sont en effet communément reproposées dans les études sans de véritables distinctions et de manière acritique par la plupart des historiens¹¹³⁸. Albera a été l'un des rares qui ait essayé de les comprendre de manière plus critique, dans leur contexte de naissance¹¹³⁹.

Il suffit de prendre un exemple concret pour apercevoir le caractère problématique de ces dénominations-là : Epstein, justement. Sa carrière, loin de s'arrêter dans les années 1920 – dans lesquels la plupart des historiens renferment ladite « avant-garde » –, s'étale jusqu'aux années 1940 et réalise, jusqu'à la fin, des films qui selon les critères de *l'esthétisme* et de *l'anti-conformisme* eux-mêmes devraient sûrement être considérés « d'avant-garde » – qu'il suffise de penser à *Le tempestaire* (1947). D'ailleurs, Epstein réalise – en Bretagne, notamment – des films qui flirtent, si l'on peut dire, avec le « documentaire social et/ou politique » dont parle Amengual ; mais il réalise aussi des documentaires proprement de propagande, pendant la période du Front Populaire, c'est-à-dire, bien après la date à laquelle Amengual fait terminer cette « troisième avant-garde » documentariste et politiquement engagée. Et puis, cette dénomination d'Amengual ne risque-t-elle pas de cacher les implications *politiques*, souvent programmatiques, qui gisaient derrière les deux autres avant-gardes dont il reconnaît l'existence ? Et avant la Première Guerre, vraiment il n'y eut pas de documentaires sociaux et/ou politiques ? Ni de films avec un important caractère de *subjectivité* ? Ni de recherches sur les spécificités formelles, sur les moyens du cinéma en tant qu'expression artistique ?

Qu'il suffise de rappeler que, dans son essai *Le cinéma du Diable* (1947), Epstein lui-même déclare que « des dizaines de films dits d'avant-garde virent le jour entre 1913 et 1929 », dans la mesure où, précise-t-il, « ils se voulaient consacrés exclusivement aux aspects les plus photogéniques des êtres et des choses »¹¹⁴⁰ : il fait donc remonter celle qui

1138 Cela arrive autant dans des travaux qui étudient le cinéma des années 1920 dit « d'avant-garde » en général, que dans ceux qui étudient le cas d'Epstein en particulier : cf. encore, par exemple, Paolo Bertetto (dir.), *op. cit.*, p. 103 ; C. Tognolotti, *op. cit.*, p. 7 ; et Christophe Wall-Romana, « L'homosexualité dans les films et les écrits de Jean Epstein », in Jean Epstein, *Écrits complets*, vol. III, Paris, Independencia, 2014, p. 11.

1139 Cf. F. Albera, *L'avant-garde au cinéma*, cit.

1140 J. Epstein, *Le cinéma du Diable* [1947], in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 354.

serait la « première avant-garde » à l'Avant-Première-Guerre. Toutefois, dix-sept ans plus tôt, il avait écrit, dans un *Bilan de fin de muet*, que du « cinéma français d'avant-guerre », « il ne fa[llai]t retenir [qu'] un nom méconnu, celui de Méliès »¹¹⁴¹. Et, de manière encore plus contradictoire, l'année suivante, en 1948, il écrira l'article « Avant-garde = Technique », où il pourra se moquer de ceux qui avaient « réserv[é] arbitrairement l'appellation d'avant-garde à un groupe de chercheurs, exactement défini par la nature et la date de leur recherches : quelques réalisateurs du muet et leur œuvre entre 1918 et 1928 » : ce n'était, là, qu'une « fantaisie d'historien, et fort embarrassante », soutenait-il ; car, affirmait-il maintenant, « tant que l'intervention du cinéma se poursuivra – et on n'en voit pas le terme – elle suscitera perpétuellement des avant-gardes nouvelles ». L'« avant-garde » sera toujours – et, faudrait-il ajouter, elle a toujours été –, car, selon la conception la plus technocratique, la plus hégémonique, la plus *bourgeoise*, qui soit, « il n'arrive jamais qu'une avant-garde ne soit pas en fonction d'une technique nouvelle dont elle essaye le pouvoir d'expression par l'image ou le son. Toute avant-garde », continue alors Epstein, « se qualifie d'abord par son caractère de nouveauté technique »¹¹⁴². Ici nous voyons le théoricien-cinéaste élaborer cette version technocratique de la conception proprement *formaliste* de l'art d'avant-garde, à laquelle s'abreuve aussi l'*anti-conformisme relativiste*, et qui arrive à identifier art d'avant-garde et art expérimental, en les définissant comme une *recherche* sur les *moyens* et l'artiste « d'avant-garde » comme un défricheur de terrains inconnus, dans un développement sans fin, trans-historique, de « novations » vite déchues, de ruptures avec la tradition, depuis l'aube de la *technique* – vocable qui longtemps a équivalu à celui d'*art*¹¹⁴³.

En tout cas, l'on voit bien par l'exemple d'Epstein lui-même le caractère problématique qui est impliqué par les dénominations de « première avant-garde », « première vague » et « avant-garde narrative » – nous avons déjà traité de celle d'« impressionnisme » – et les multiples délimitations qu'on peut leur faire correspondre

1141 J. Epstein, « Bilan de fin de muet » [1931], in *ibid.*, p. 231. Cet article fut la transcription d'une conférence prononcée l'année précédente.

1142 J. Epstein, « Avant-garde = Technique », in *Néo-Art*, n. 9 bis, septembre 1948.

1143 En parfait accord avec la rhétorique à laquelle nous ont désormais accoutumés les *media* hégémoniques de communication, et par une inévitable similitude avec la recherche technico-scientifique, Epstein ajoute : « L'avant-garde [...] n'a pas de fin. Plus ou moins, il y eut, il y a et il y aura toujours nécessairement, à la pointe de croissance du cinéma spectaculaire-commercial et pédagogique, un cinéma d'invention et des films de recherche, de même qu'il existe nécessairement une science pure et des savants de recherche, à la pointe de croissance de la science appliquée par des physiciens, des chimistes, des ingénieurs, à des fabrications industrielles. Et, au cinéma comme ailleurs, la plupart des novations naissent scandaleuses et inquiétantes, mais ça n'est que leur brillant air de jeunesse, vite terni quand elles s'inscrivent dans l'usage et s'y rodent » ; *ibid.*. Cette conception est ré-affirmée dans J. Epstein, *Alcool et cinéma*, in Id., *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1975, vol. II, p. 234-240.

sans se tromper jamais et se trompant toujours.

En tout cas, d'une part, la « première avant-garde » ou « vague » vient se constituer chez les historiens comme une sorte de commencement absolu, ou une rupture, qui exclut la production qui précède la Première Guerre des hautes sphères du cinéma « d'art » : Carl Vincent avait pu parler de Delluc, Gance, etc. comme d'une « première pléiade »¹¹⁴⁴, et René Jeanne et Charles Ford pouvaient écrire, exprimant la pensée sur laquelle s'appuie la légitimité des locutions de « première vague » et « première avant-garde » :

Pour avoir du nouveau, du vrai, il faudra attendre ce qu'on a appelé l'*avant-garde*, dont les premières manifestations intéressantes seront dues à Germaine Dulac, à Marcel L'Herbier, à Jean Epstein et à Delluc lui-même, à partir de 1921.¹¹⁴⁵

Comme si des frères Lumière et Méliès à André Antoine et Louis Feuillade, en passant par Albert Cappellani et Victor-Hippolyte Jasset, Max Linder et Jean Durand, ou encore Léonce Perret, les hommes de cinéma avaient piétiné inlassablement dans la conformité et dans le faux, sans donner aucun apport au développement de la production cinématographique. Et, il n'est pas inintéressant, à cet égard, de souligner qu'une bonne partie des réalisateurs que nous venons de mentionner a débuté entre 1906 et 1909 et pourrait constituer, si nous prenons le terme de « vague » dans son acception propre de *génération qui se révèle dans un bref laps de temps* – plutôt qu'en le déclinant à partir de ce que ladite « nouvelle vague » fut –, une « première vague » du cinéma français, bien avant ce que les historiens appelle aujourd'hui « première avant-garde » ou « première vague », justement. Nous ne pouvons pas approfondir ultérieurement la question, mais il n'est pas sans intérêt de souligner que, comme le suggérait le passage de Sadoul que nous avons cité plus haut, le groupe qu'il appelle « première avant-garde » ou « impressionnisme » pouvait être regardé comme une « nouvelle génération », c'est-à-dire, si l'on veut, une « nouvelle vague », par rapport à une autre pré-existante. Et rappelons aussi que, fait aujourd'hui oublié, en ce sens Jean Mitry a pu parler de Jean Epstein comme du « plus intéressant parmi les nouveaux venus de la *seconde vague* »¹¹⁴⁶ et que Pierre Leprohon avait reconnu dans la génération d'Epstein la seconde de « deux écoles » du cinéma français¹¹⁴⁷.

1144 Cf. Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Trident, 1939.

1145 R. Jeanne et C. Ford, *op. cit.*, p. 95.

1146 J. Mitry, *Histoire du cinéma*, cit., p. 439.

1147 P. Leprohon, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1954, p. 39-40.

III.1.2. Des nouveaux critères pour une nouvelle classification des manifestations artistiques « d'avant-garde »

On l'aura compris, donc : nous n'allons pas proposer une énième numérotation ou classification d'*avant-gardes-blocs* que l'on pourra éventuellement rajouter à côté de celles d'autres historiens. À partir des positions que nous avons prises dans les deux premières parties de cette recherche, nous allons proposer, en revanche, un changement radical de perspective. En quelque sorte, Langlois aussi le suggérait, lorsqu'il reconnaissait que ce qu'il appelle « avant-garde européenne » se définissait par la « recherche d'un cinéma subjectif », c'est-à-dire, par la traduction poético-esthétique d'une prise de position idéologique dont, cependant, il laissait dans la pénombre les implications politiques. Et ceci est le point, justement : dans notre perspective, Canudo, Delluc, Dulac, Gance, L'Herbier et Epstein se définissent en tant qu'« avant-garde » dans la mesure où ils prennent une position dans le champ des conflits idéologico-politiques de leur époque ; dans la mesure où ils sont les agents d'une avant-garde intimement liée à certains intérêts de classe. En d'autres termes, dans notre perspective, si ces cinéastes se caractérisaient vraiment par une « recherche d'un cinéma subjectif », il s'agirait de mesurer les implications de cette « recherche » dans les rapports entre les hommes et les choses – prise de position gnoséologique ou idéologique – et dans les rapports entre les hommes eux-mêmes – prise de position politique – ; il s'agira de mesurer s'ils se battirent, ou mieux, si Epstein – le seul qui sera l'objet de notre étude – s'est battu pour l'affirmation de rapports gnoséologiques *mystiques* et de rapports politiques *d'autorité* et *aristocratiques*, c'est-à-dire pour défendre une position *réactionnaire*, ou si, au contraire, il s'est battu pour l'affirmation de rapports *démystifiés* – et/ou *démystifiants* – avec la réalité et *démocratiques* dans la société. Or, notre hypothèse c'est qu'en dépit de la rhétorique aujourd'hui hégémonique, Epstein a défendu des positions programmatiquement et explicitement *néo-romantiques*, c'est-à-dire *réactionnaires*, sur lesquelles aujourd'hui pèsent de lourdes équivoques : comme pour la plupart des tenants de la lignée aristocratico-transcendantaliste, des romantiques à Kandinsky en passant par Baudelaire, l'*esthétisme* et l'*anti-conformisme* les déforment et les réduisent dans les bornes de l'idéologie bourgeoise d'un *rebellisme* sans conséquences structurelles et, en fin de compte, même apologétique de la société moderno-bourgeoise.

Comme nous l'avons déjà rappelé, dans l'histoire de l'art du XXe siècle et des dites « avant-gardes » en particulier, on ne songe que trop rarement au fait que la critique de ce qu'on appelle habituellement « art d'avant-garde », « art moderne » ou « contemporain », « modernité esthétique » ou « artistique », fut – parfois inconsciemment – le développement et la mise à jour de ce nouveau transcendantalisme – dont le Romantisme a été le premier tournant décisif – qu'une certaine réaction aristocratique élaborait face au risque des répercussions de la Révolution Française en Europe, pour contrer les bases idéologiques qui la légitimaient et les conséquences pratiques qui pouvaient en suivre.

Epstein, en somme, serait, selon nos hypothèses, l'un des agents de cette tendance générale, de cette lignée, que nous avons appelée l'*art d'avant-garde aristocratico-transcendantaliste*. Ce que nous allons vérifier, dans un premier temps, par une brève analyse critique de la récente monographie, notamment, que l'américain Christophe Wall-Romana a consacré à Epstein en 2013¹¹⁴⁸, comme exemple des équivoques de l'*anti-conformisme relativiste* – l'auteur américain a été appelé, d'ailleurs, à contribuer à l'édition des *Écrits complets* d'Epstein par la maison Independencia, avec un texte introductif au volume III¹¹⁴⁹ – ; et, dans un second temps, par un plus approfondi examen des écrits édités et inédits d'Epstein lui-même.

III.1.3. La re-découverte d'Epstein par l'*anti-conformisme relativiste* ou l'apologie de l'artiste-héros-martyre

L'hypothèse que nous allons explorer est, donc, celle qui reconnaît dans les théories et les réalisations cinématographiques d'Epstein une prise de position *réactionnaire* dans les conflits idéologico-politiques du Bas Âge Moderne ; c'est-à-dire que nous allons essayer de montrer comment ces théories et réalisations se présentent en tant qu'idéologie et instrument de défense d'un système de rapports *anti-modernistes*, c'est-à-dire, dans le cadre de nos définitions, des rapports mystifiés-mystifiants et d'autorité.

Cette hypothèse, toutefois, n'est pas confortée par le panorama critico-

1148 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

1149 Il s'agit de C. Wall-Romana, « L'homosexualité dans les films et les écrits de Jean Epstein », cit.

historiographique actuel : bien au contraire. Dans les deux dernières décennies, nous avons assisté à une attention renouvelée pour l'œuvre d'Epstein, après plusieurs décennies d'intérêt relativement bas ; cependant, la plupart de ces différentes études s'appuient sur les valeurs et critères de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* hégémoniques, insistant sur un ton presque hagiographique – si l'on peut dire –, qui dépeint Epstein dans la figure typique de l'artiste-héros-martyre, où les gestes poético-esthétiques et idéologico-politiques d'Epstein se trouvent, comme nous allons essayer de le montrer, totalement déformés.

Si l'on peut s'exprimer dans ces termes, le « dossier Epstein » a été ré-ouvert par les historiens du cinéma en avril 1997, avec un « hommage » – « deux journées de projections et discussion » – dédié à Epstein par la Cinémathèque Française en occasion du 60^e anniversaire de cette dernière : « il s'agi[ssai]t de faire redécouvrir une figure et une personnalité d'artiste uniques, que l'histoire convenu du cinéma sous-estime », déclarait l'année suivante Jacques Aumont dans l'*Avertissement* ouvrant l'édition des contributions qui avaient animé l'« hommage » de la Cinémathèque¹¹⁵⁰. Et, en effet, après les écrits commémorant la mort d'Epstein – advenue le 5 avril 1953 –, lesquels intervenaient *déjà* dans un climat de très faible intérêt pour le cinéaste d'origine polonaise qui pouvait être défini comme un « penseur et philosophe *méconnu* »¹¹⁵¹ et dont les cours à l'IDHEC avaient dû être annulés car désertés par les élèves¹¹⁵², les critiques et historiens n'avaient montré que très peu d'attention pour Epstein, sur lequel manquait une étude générale vraiment approfondie et, : la monographie-anthologie de l'ancien ami Pierre Leprohon de 1964¹¹⁵³ et le recueil d'un vaste choix des écrits d'Epstein, en deux volumes, de 1974-1975¹¹⁵⁴, tombaient sur un vide critico-historiographique tacheté de seulement quelques articles¹¹⁵⁵.

1150 Jacques Aumont, « Avertissement », in Id. (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998, p. 7.

1151 Dans son discours commémoratif prononcé à l'occasion de la projection-hommage organisée par le Festival de Cannes à la mort d'Epstein, en 1953, Gance avait défini Epstein comme un « extraordinaire penseur et philosophe *méconnu* » [nous soulignons] ; le discours fut publié comme Abel Gance, « Hommage à Jean Epstein », in *Les Cahiers du Cinéma*, n. 24, juin 1953, p. 4-5 ; puis réédité comme Id., « Mon ami Jean Epstein », in *Les Cahiers du Cinéma*, n. 50, août-septembre 1955.

1152 L'Institut des Hautes Études Cinématographiques, co-fondé par L'Herbier, avait assigné à Epstein la chaire du cours d'Esthétique, prévu en une vingtaine de leçons sur les « approches du cinématographe à la pensée philosophique contemporaine ». Très peu suivi le cours est d'abord déclaré comme facultatif, puis supprimé. Sur cet épisode Epstein lui-même déclarera : « Cela n'a rien d'extraordinaire: il n'existe pas de discours qui puissent intéresser tout le monde et ce que je dis ne représente aucun intérêt technique immédiat » ; Jean Epstein cité in P. Leprohon, *Jean Epstein*, cit., p. 59-60.

1153 *Ibid.*

1154 J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, 2 voll., Paris, Seghers, 1974-1975.

1155 Aumont rappelait : « Quant à l'écrivain, ses textes sur le cinéma, publiés il y a vingt ans en recueil par les éditions

Mais, dans le recueil de 1998, l'accent *agiographique* de la « redécouv[erte] » d'Epstein qui devait suivre était déjà placé : dans le déjà mentionné *Avertissement*, Aumont pouvait définir l'« œuvre poétique et critique » d'Epstein « d'une grande force, et parfois d'une beauté fulgurante » ; et ses essais « étonn[ants] par leur liberté de ton, leur intuition et leur non-conformisme »¹¹⁵⁶. La première impulsion était donnée à une jeune tradition critico-historiographique qui dessinera peu à peu Epstein, non seulement en « philosophe » – attribut qui semble avoir été fixé par les textes-hommages écrits en occasion de sa mort¹¹⁵⁷ –, comme si par l'élévation de sa pensée il méritait un attribut supérieur à celui de simple « théoricien », mais même en « prophète » et en emblème de l'artiste qui s'était donné « au service des forces de la transgression et de la révolte »¹¹⁵⁸, et, donc, en *héros-martyre* du cinéma *artistique, d'avant-garde*, écrasé par ladite industrie culturelle.

Parmi les études qui ont mené à cette récente re-découverte d'Epstein, l'Italie a joué un rôle de premier plan, grâce, notamment, à deux chercheuses : Laura Vichi et Chiara Tognolotti, lesquelles ont fait accompagner leurs deux thèses de doctorat consacrées au cinéaste français¹¹⁵⁹, par une série d'articles¹¹⁶⁰, un catalogue d'une rétrospective ayant eu lieu à Bologne¹¹⁶¹, une monographie – à quarante ans de distance de celle de Leprohon –¹¹⁶² et la traduction d'*Alcool et cinéma*¹¹⁶³, l'un des derniers textes d'Epstein, désormais indisponible et très peu connu même en France, où il avait été publié posthume dans le second volume de

Seghers et aujourd'hui épuisés, n'avaient à l'époque que peu retenu l'attention » ; J. Aumont, « Avertissement », cit., p. 7. Cf. aussi *infra* notre Bibliographie. Signalons, en tout cas, qu'un chercheur américain avait consacré à la théorie d'Epstein une thèse de doctorat : Stuart Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory 1920-1922*, Thèse de Doctorat, New York University, 1980.

1156 J. Aumont, « Avertissement », cit., p. 7.

1157 Outre le discours de Gance, cité ci-haut, rappelons que Charles Ford avait traité les écrits epsteiniens de l'Après-Guerre de « presque illisibles, il faut bien le reconnaître, à force de densité philosophique » ; C. Ford, « L'étrange destin de Jean Epstein », in *Positif*, n. 6, avril 1953, p. 29. Ou encore la formule de « cinéaste-philosophe » présentée par Igor Landau, « Hommage au génie. Jean Epstein, cinéaste-philosophe », in *La Technique Cinématographique*, n. 132, mai 1953, p. 132.

1158 Nous faisons référence au titre que la contribution de Nicole Brenez pour le recueil de 1998 prendra dans sa deuxième version : publiée d'abord comme N. Brenez, « Ultra-Moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (Repérage sur les valeurs figuratives) », in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 205-221 ; et dans sa deuxième version, en allemand et en anglais et légèrement modifiée, comme N. Brenez, « Ultra-Modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte », in J. Epstein, *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, Wien, SYNEMA, 2008 ; et N. Brenez, « Ultra-Modern. Jean Epstein, or Cinema "Serving the Forces of Transgression and Revolt" », in Sarah Keller et Jason N. Paul (dir.), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 227-243.

1159 Chiara Tognolotti, *Jean Epstein 1946-1953: ricostruzione di un cantiere intellettuale*, cit. ; et Laura Vichi, *Jean Epstein e il cinema documentario*, cit.

1160 Cf. *infra*, notre Bibliographie.

1161 L. Vichi (dir.), *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, Bologne, La Soffitta – Università degli Studi di Bologna, 2000.

1162 L. Vichi, *Jean Epstein*, cit.

1163 J. Epstein, *Alcol e cinema*, trad. C. Tognolotti, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2002.

l'édition Seghers de ses *Écrits sur le cinéma*. D'ailleurs, en 2002, une anthologie des plus importants écrits d'Epstein sur le cinéma avait été éditée par les soins de la Scuola Nazionale del Cinema de Rome¹¹⁶⁴.

En France, après le recueil de 1998, on publie, outre un certain nombre d'articles épars, une étude du film *Cœur fidèle* par Prosper Hillairet¹¹⁶⁵, les actes d'un colloque organisé par l'Université de Rennes en 2013¹¹⁶⁶, un numéro de la revue *1895* dédié en bonne partie à Epstein¹¹⁶⁷, deux monographies – par Vincent Guigueno¹¹⁶⁸ et Joël Daire¹¹⁶⁹, le directeur du patrimoine de la Cinémathèque Française – et l'édition en plusieurs volumes, dirigée par Brenez, des écrits complets d'Epstein, inédits inclus¹¹⁷⁰.

Sans oublier, en langue anglaise, un recueil d'études critiques et de nouvelles traductions de 2012 pour les presses universitaires d'Amsterdam¹¹⁷¹, où, entre autres, nous retrouvons des contributions de : Nicole Brenez – la même du recueil de 1998, avec quelques modifications – ; Tron Lundemo qui avait déjà édité le catalogue d'une rétrospective d'Epstein au Svenska Filminstitutet¹¹⁷² ; Stuart Liebman qui avait consacré à Epstein une thèse de doctorat au début des années 1980¹¹⁷³ ; Christophe Wall-Romana qui sera aussi l'auteur de celle qui reste, à notre avis, la plus discutée des monographies sur Epstein – pour les presses universitaires de Manchester –¹¹⁷⁴, allant le plus loin dans les équivoques de l'*anti-conformisme*.

De cette tendance principale qui trouve en plusieurs institutions officielles ses appuis les plus solides – la Cinémathèque Française payera un autre tribut à Epstein en lui dédiant le nom de l'une de ses salles – et qui fait d'Epstein un champion de l'anti-conformisme et du combat pour une vague notion de liberté, il faut distinguer au moins deux voix importantes qui, en mesure différente, portent sur Epstein un autre regard : celle d'Albera, qui s'insère dans un geste de révision générale du concept-même d'« avant-garde »

1164 J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale del Cinema, 2002.

1165 Prosper Hillairet, *"Cœur fidèle" de Jean Epstein*, Crisnée, Yellow Now, 2008.

1166 Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein. Actualités et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2016.

1167 *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, printemps 2016.

1168 Vincent Guigueno, *Jean Epstein, cinéaste des îles*, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

1169 Joël Daire, *Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, Grandvilliers, La Tour Verte, 2014.

1170 À ce jour, ont vu la lumière deux volumes pour les éditions Independencia : J. Epstein, *Écrits complets*, voll. III et V, Paris, Independencia, 2014 ; et un volume pour les éditions de l'Œil : J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, Montreuil, Les Éditions de l'Œil, 2019.

1171 S. Keller et J. N. Paul (dir.), *op. cit.*

1172 Trond Lundemo (dir.), *Jean Epstein*, Stockholm, 2001.

1173 S. Liebman, *op. cit.*

1174 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit.

et des réalisations qui lui sont liées – comme le témoigne l'ouvrage que nous avons analysé dans la Partie I de cette Thèse –, sans pour autant mener sa critique aussi loin que nous l'essayerons – Epstein ne constituant pas le seul objet de ses réflexions –¹¹⁷⁵ ; et celle de Malcolm Turvey qui aussi s'insère dans une tentative plus ample de critique de ce qu'il appelle « the revelationist tradition » ou, pour le cas spécifique d'Epstein, « cinema of immanence », où l'on voit bien mis en évidence les caractères *mystique* et *néo-romantique* de l'œuvre et la pensée d'Epstein¹¹⁷⁶.

Cependant, si, pour reprendre les termes employés par Turvey lui-même, l'« exégèse » de l'historien anglais reconnaissait justement ce caractère *néo-romantique* du geste epsteinien, sa « critique » de ce même geste restait à nos yeux insuffisante, dans la mesure où elle cherchait à démontrer la fausseté de la thèse « révélationniste » epsteinienne en lui opposant une logique analytique et un scepticisme empiriste : dénoncer, comme le fait Turvey, la prétention *mystique* selon laquelle le cinéma révélerait un *être* normalement invisible à l'œil nu et qui anime secrètement les phénomènes, car, en fait et empiriquement, l'œil nu peut déjà saisir ce prétendu *être*, c'est, à notre avis, passer à côté de l'enjeu de la prise de position epsteinienne¹¹⁷⁷. Epstein reconnaît parfaitement, en effet, que l'homme peut et avait toujours pu saisir cet *être* sans l'aide du cinématographe : l'*être* auquel songe Epstein n'est que cette *activité créatrice de l'esprit*, cet *acte poétique*, tels qu'il sont définis par le Romantisme et ses suites, c'est-à-dire comme la propriété d'un Moi transcendantal. La « machine » cinéma et le film, selon lui, ne sont, donc, que l'instrument et l'occasion « providentiels » de récupérer cette propriété perdue ; de ré-habituer les hommes à activer cette puissance créatrice spirituelle – c'est pourquoi il parlera d'« intelligence d'une machine » et d'« esprit de cinéma » – désormais étouffée par la domination du « cartésianisme », c'est-à-dire par cette méthode de pensée qui, selon celui qui est devenu le *topos* de la tradition *anti-moderniste* et *irrationaliste*, constituerait le commencement et l'emblème du rationalisme formaliste et empiriste *moderne* – nous reviendrons sur toutes ces questions. En d'autres termes, plutôt que par la vérification de la validité logique du discours epsteinien – ce serait comme contredire un croyant qui admet l'existence d'un dieu –, ce

1175 Cf. F. Albera, « Sociologie d'Epstein. De Pathé-Consortium à Albatros », in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 225-245 et F. Albera, *L'avant-garde au cinéma*, cit., p. 74-76, 87, 91, 95-96, 145 sq.

1176 D'abord dans l'article Malcolm Turvey, « Jean Epstein's Cinema of Immanence », in *October*, n. 83, hiver 1998 ; qui sera développé dans l'ouvrage Id., *Doubting Vision. Film and the revelationist tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008, notamment aux p. 21-30 et 49-69.

1177 *Ibid.*, p. 59-69, notamment.

serait, selon nous, par la compréhension de l'enjeu de sa prise de position en tant qu'éminemment *réactionnaire* à l'intérieur des conflits idéologico-politiques de son époque, que nous pouvons adresser au geste epsteinien une critique d'autant plus valable et profonde.

Nous-mêmes, d'ailleurs, avons déjà essayé de montrer le caractère *réactionnaire* de la théorie epsteinienne de l'expérience poético-esthétique au cinéma et de son instrumentalisation pour des finalités politiques, dans un long article publié en italien dans la revue *La Furia Umana* – 2012 –¹¹⁷⁸ ; et, dans une deuxième contribution, accueillie dans le numéro de la revue *1895* auquel nous avons fait allusion plus haut, nous avons essayé de ré-évaluer les rapports entre Epstein et l'industrie cinématographique, en large partie à travers sa correspondance inédite et en nous focalisant, notamment, sur la parabole de la maison de production fondée par Epstein lui-même en 1927 : Les Films Jean Epstein – dorénavant LFJE¹¹⁷⁹. Signalons, d'ailleurs, que nous avons entrepris la même démarche critique dans un article sur Antonin Artaud – encore pour *La Furia Umana*, mais écrit en français cette fois-ci¹¹⁸⁰. Ces deux contributions sur Epstein s'avançaient déjà sur une perspective critique que la recherche présente devrait approfondir et mieux contextualiser.

Il s'agit d'une perspective critique, d'ailleurs, dont on avait déjà entrevu la possibilité, mais qu'on avait inexplicablement laissée inexplorée. Que l'on voit Jacques Aumont qui, après avoir souligné – dans son *Avertissement* – la « grande force », la « beauté fulgurante », la « liberté de ton », l'« intuition » et le « non-conformisme » des écrits epsteiniens, devait, dans sa contribution au même recueil de 1998, confesser :

[...] je m'arrête avant d'en commenter les usages [du cinéma] somme toute effrayants envisagés par le théoricien – au service de la psychologie comme appareil régulateur social, et de la justice comme appareil répressif d'État.¹¹⁸¹

Ou que l'on voit encore Monica Dall'Asta, laquelle, dans le bref essai qu'elle fait suivre à la traduction italienne d'*Alcool et cinéma*, observe comment Epstein envisage le cinéma en tant qu'« exutoire », « agent de compensation », de la vie *moderne* ; et cela nonobstant, aussi que le cinéma ne serait pas instrumental à la « stabilité du système », mais plutôt à un « changement », à une « modification [...] de la mentalité »¹¹⁸². Or, non

1178 Virgilio Mortari, « Jean Epstein o del cinema come strumento », in *La Furia Umana*, n. 12, printemps 2012.

1179 V. Mortari, « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, printemps 2016, p. 64-87.

1180 V. Mortari, « Quand le théâtre "piétina" le cinéma », in *La Furia Umana*, n. 32, automne 2017.

1181 J. Aumont, « Cinégénie, ou la machine à remonter le temps », in Id. (dir.), *op. cit.*, p. 107.

1182 Monica Dall'Asta, « Il pensiero dell'occhio », in J. Epstein, *Alcol e cinema*, cit., p. 145.

seulement la contradiction entre les deux propositions reste irrésolue, mais, en plus, Dall'Asta ne se rend pas compte de l'orientation idéologico-politique de l'éventuel « changement » que la théorie du cinéma d'Epstein implique. Ici, comme chez Aumont, tout se passe comme si l'on se refusait d'interroger la possibilité, envisagée par Epstein, d'un « changement », d'une « transgression », d'une « révolte », par rapport la Modernité, mais en sens *réactionnaire*.

III.1.4. Quelques (anciens) signes (oubliés) de rejet du geste théorico-poétique epsteinien

En plus, cette renonciation à interroger de manière plus critique la prise de position epsteinienne et le ton apologétique de sa récente re-découverte par l'*anti-conformisme relativiste* semblent oublier totalement certaines anciennes interprétations, que d'importants historiens et critiques avaient déjà pu réserver à l'œuvre cinématographique et théorique d'Epstein. La méfiance de Turvey, notamment, par rapport au mythe d'un Epstein philosophe de la liberté et/ou de la vérité par le cinéma ne sont pas quelque chose d'entièrement nouveau : l'on avait déjà mis en cause, d'une part, l'orientation nettement *transcendantaliste* de sa pensée, et, d'autre part, la solidité de son discours.

Parmi les français ayant gardé une distance critique par rapport à Epstein, signalons, par exemple, Moussinac qui, après un premier engouement, s'éloigna des positions poético-esthétiques et idéologico-politiques de ladite « première avant-garde », au fur et à mesure qu'il s'approcha de la vision du monde matérialiste dialectique et du cinéma soviétique¹¹⁸³. Il suffira de rappeler rapidement, encore, les bien connues accusations réservées à ladite « première avant-garde » par Sadoul, autre historien d'orientation marxiste¹¹⁸⁴, lesquelles rejoignent, au fond, la condamnation de Béla Balázs qui voyait dans *La Chute de la Maison Usher* (1928) un paradigme de la « décadence de l'art bourgeois », un film sans réelle

1183 Que l'on pense à comment changent ses préoccupations et son ton par rapport aux expériences de celle qu'il appellera, finalement, « "soi-disant" avant-garde », de *Naissance du cinéma* (1920-1924) à *Le cinéma soviétique* (1928).

1184 Sur les polémiques de Sadoul concernant l'avant-garde, cf. F. Albera, *L'avant-garde au cinéma*, cit., p. 119 sq. et 125 sq.

valeur, sinon celle d'expérimenter des techniques qui seront utilisées dans le futur¹¹⁸⁵.

Mais il vaut la peine de reporter aussi certains jugements plus spécifiquement adressés à la production théorique d'Epstein : ceux d'un Henri Agel, par exemple, qui avait pu accuser les écrits epsteiniens d'avancer des « thèses [...] assez fragiles » d'où le cinéaste aurait tiré des « conclusions d'ordre métaphysique dont la rigueur est des plus suspectes »¹¹⁸⁶. Ou d'un Christian Metz, lequel, après avoir considéré Epstein parmi les huit théoriciens les plus importants, devait revenir sur ses pas, pour soutenir, finalement, que « malgré leur intelligence si vive », les textes d'Epstein restaient « brouillons, exaltés, terriblement idéalistes »¹¹⁸⁷. Même Mitry qui arrive à considérer Epstein comme le « premier théoricien du film dans le monde » devait mettre en doute l'épithète de « philosophe » qui lui était – et sera – souvent assignée, pour lui préférer celles de « théoricien » et de « poète »¹¹⁸⁸ – avec quelque risque d'équivoque, car, comme nous l'avons vu, pour le Romantisme, dont Epstein se veut le continuateur, le *savoir* coïncide avec l'*acte poétique*, précisément.

Mais la critique peut-être la plus lucide des positions epsteiniennes est aussi l'une des plus méconnues : celle de l'italien Glauco Viazzi qui recensait *L'intelligence d'une machine* et de *Le cinéma du Diable* au lendemain de leur sortie¹¹⁸⁹. Non seulement il pouvait mettre en question, comme ses collègues français, la prétention critico-historiographique aujourd'hui hégémonique qui élève Epstein au rang de « philosophe » du cinéma¹¹⁹⁰ ; et, non seulement lui aussi pouvait souligner le caractère franchement *idéaliste* de sa pensée ; mais il croyait encore pouvoir déterminer cette orientation idéologique plus précisément en la reliant aux théories métaphysiques élaborées par des physiciens comme Arthur Eddington,

1185 Béla Balazs, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau* [1948], trad. J. Chavy, Paris, Payot, 1979, p. 171-172.

1186 Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1966, p. 20.

1187 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. II, Paris, Klincksieck, 1981, p. 14 et n.

1188 « Beaucoup plus théoricien que critique, Jean Epstein dont l'œuvre écrite eut une influence plus considérable encore que celle de Louis Delluc doit être considéré comme ayant été le premier théoricien du film dans le monde. Aux remarques subtiles mais simplement esthétiques et littéraires de Canudo en France ou de Vachel Lindsay aux États-Unis, il substitua, bien avant Eisenstein, Tynianov et Poudovkine, une étude formelle dont seule l'écriture témoignait d'un regard de poète plus encore que de philosophe » ; Jean Mitry, *Filmographie universelle*, Paris, Centre National de Cinématographie, 1982, vol. XXV, p. 43.

1189 Glauco Viazzi, « "L'intelligence d'une machine" », in *Bianco e Nero*, n. 3, mai 1948 ; et Id., « "Le Cinéma du Diable" », in *Bianco e Nero*, n. 6, août 1948.

1190 « Epstein n'argumente pas sur la base de la réalité du cinéma, mais sur la base de certaines caractéristiques du cinéma. Il échange la partie pour le tout ; il isole certains aspects du cinéma, et plus particulièrement du film d'avant-garde et du film scientifique, en négligeant tous les autres aspects. Nous pensons en revanche qu'une philosophie du cinéma doit embrasser *tous* les aspects, et satisfaire toutes les instances que l'on pourrait avancer à cet égard » ; G. Viazzi, « "L'intelligence d'une machine" », cit., p. 60 [nous traduisons].

James Jeans ou Paul Dirac. C'est-à-dire que ladite « philosophie » d'Epstein ne trouvait pas seulement ses appuis sur la théorie de la relativité et la physique quantique¹¹⁹¹, mais, observait Viazzi, elle « ne fai[sai]t que transposer au cinéma l'idéalisme théiste »¹¹⁹² des scientifiques que nous venons de mentionner¹¹⁹³. Et, à cet égard, le critique italien rappelait le doute que Jeans lui-même avait avancé sur les fondements de cette métaphysique : la « "science moderne est favorable à l'idéalisme. [...]. Qui peut nous dire, cependant, ce que nous trouverons derrière la première bévue ?" »¹¹⁹⁴.

Et, comme nous allons le voir, en effet, le caractère problématique de la position epsteinienne ne consiste pas seulement dans l'élargissement, acritique, de certains principes hypothétiquement valables dans le domaine de la physique quantique, aussi au domaine de la physique des corps complexes ; mais, surtout, dans le fait qu'elle défend une vision du monde transcendantaliste « théiste » – où, précisons-le tout de suite, le *dieu* d'Epstein est le *Moi*. Il ne faut pas donc se laisser dévoyer par les nombreux appels d'Epstein à la physique moderne : rien de plus habituel, pour les défenseurs du transcendantalisme moderne, que de renvoyer à des expériences scientifiques, censées démontrer l'existence de forces ou de déterminations non-matérielles, surnaturelles et surhumaines – transcendantales, justement – insaisissables et cachées derrière l'écorce des phénomènes et d'une compréhension empirico-rationnelle de la réalité – que l'on pense aux photographies prétendant documenter d'inexplicables présences spirituelles, invisibles pour un œil nu.

Rappelons encore les jugements critiques de Guido Aristarco qui, en reprenant explicitement les thèses de Viazzi, dans sa *Storia delle teoriche del film*, arrive à soutenir qu'en « cherch[ant] à fixer une philosophie du cinéma » « dans le cadre du système philosophico-idéaliste de la théorie de la relativité », Epstein « ne porte aucune contribution à la théorie filmique »¹¹⁹⁵. Mais aussi un Carlo Ludovico Ragghianti, important critique et historien de l'art de l'école idéaliste crocienne, devait relier intelligemment la pensée d'Epstein – et de Gance, Clair, Vigo, L'Herbier, Delluc et Dulac – aux « fréquentes

1191 Epstein, observe Viazzi, « a trouvé le système général dans le cadre duquel intégrer ses propres expériences : le système qui le confirme et, à la fois, en est confirmé. Ce système est ce secteur particulier de la philosophie idéaliste qui se base sur la théorie de la relativité » ; *ibid.*, p. 51.

1192 *Ibid.*, p. 57.

1193 Pour ajouter : « L'équivoque majeure dans laquelle tombe Epstein est celle de construire une métaphysique (et, puis, une philosophie du cinéma) en théorisant comme absolues certaines théories de la physique qui, pour ce qui concerne l'explication et l'interprétation de l'univers, ne constituent nullement le dernier mot [...] » ; *ibid.*, p. 60.

1194 *Ibid.*, p. 57.

1195 Guido Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, Turin, Einaudi, 1960, p. 309-310 [nous traduisons].

approximations esthétiques et en général conceptuelles qui [...] sont propres de la critique de la poésie et de l'art »¹¹⁹⁶. Car, comme nous l'avons anticipé, la rhétorique epsteinienne s'alignait à cette tradition, très prolifique en traités poético-esthétiques, qui du Romantisme s'était développée avec *l'art pour l'art*, le Symbolisme, le Décadentisme et la plupart des mouvements de ladite « avant-garde », à savoir, *l'avant-garde aristocratico-transcendantaliste*.

III.1.5. Prémisse sur les équivoques de la re-découverte *anti-conformiste* d'Epstein

Epstein ayant été reconnu par la récente re-découverte critico-historiographique comme une figure extrêmement riche et fécondatrice, digne de la rare épithète – pour un cinéaste et théoricien du cinéma – de « philosophe », la plus récente recherche s'est remarquablement occupée de lui trouver des pères et des fils spirituels. Les mises en relation ont été cependant les plus diverses : tour à tour, Epstein s'est vu rapproché de Spinoza¹¹⁹⁷, Kant¹¹⁹⁸, Nietzsche¹¹⁹⁹, Bergson – parfois plutôt celui de *Matière et mémoire*, parfois plutôt celui de *L'évolution créatrice* –¹²⁰⁰, Bachelard – en opposition au rapprochement à Bergson –¹²⁰¹, Merleau-Ponty¹²⁰², Derrida¹²⁰³ ou encore Deleuze¹²⁰⁴.

1196 Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Turin, Einaudi, 1975, p. 177 [nous traduisons].

1197 Cf. J. Aumont, « Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps », cit., p. 91 ; et C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 157 sq.

1198 Cf. S. Liebman, « "When the light of sense / goes out in flashes..." : il cinematografo visto dall'Etna », in *Cinema&Cinema*, n. 64, mai-août 1992; repris avec quelques modifications comme Id., « Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein: "Le cinématographe vu de l'Etna", » in J. Aumont (dir.), *op. cit.*; et comme Id., « Visiting of Awful Promise: the Cinema Seen from Etna », in Richard Allen et Malcolm Turvey (dir.), *Camera Lucida, Camera Obscura*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003. Cf. aussi Philippe Dubois, « La tempête et la matière-temps ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », in J. Aumont (dir.), *op. cit.*

1199 Cf. C. Tognolotti, « L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 46, juin 2005 ; et Natacha Thiéry, « L'incandescence d'un utopie théorique et artistique », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 20.

1200 Cf. P. Dubois, *op. cit.*, p. 281 et 320-323 ; C. Tognolotti, *Jean Epstein 1946-1953: ricostruzione di un cantiere intellettuale*, cit., p. 167 et 370-371 ; L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 38-39, 122, 161.

1201 Éric Thouvenel, « "À mon intelligence je préfère la mienne" : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 62, décembre 2010.

1202 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 28 et 165-166.

1203 *Ibid.*, p. 167-168.

1204 Cf. P. Dubois, *op. cit.* ; J. Aumont, « Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps », cit., p. 107-108 ; Laura Vichi, *Jean Epstein*, p. 38-39, 162 ; C. Tognolotti, *Jean Epstein 1946-1953 : ricostruzione di un cantiere*

La grande diversité des noms ici évoqués relève, dans la plupart des cas, d'une certaine superficialité ; mais l'on pourrait du moins remarquer qu'il s'agit d'un ensemble de philosophes habituellement reconnus comme *idéalistes* ou approchables à ce qui a été appelé « nietzschéisme de gauche »¹²⁰⁵. Il est donc déjà possible d'entrevoir une certaine cohérence des interprétations. Il est cependant remarquable que la filiation qui caractérise véritablement les prises de positions epsteiniennes et dont, d'ailleurs, il se réclamera à plusieurs reprises, à savoir celle romantique, n'a été jamais étudiée en profondeur, mais, dans les meilleurs de cas, seulement mentionnée – ou presque.

Cependant, on a pu aller encore plus loin : le chercheur américain Wall-Romana a cru pouvoir rapprocher Epstein de Walter Benjamin, c'est-à-dire l'un des plus importants tenants de ce matérialisme dialectique qui constitue, à bien des égards, la plus radicale prise de position idéologico-politique anti-romantique – anti-transcendantaliste et anti-aristocratique. Ce rapprochement à Benjamin nous paraît d'autant plus surprenant, d'ailleurs, car Wall-Romana reconfirmait aussi les rapports liant intimement Epstein à Spinoza, Bachelard et Nietzsche. De plus, l'auteur américain arrive même à avancer l'hypothèse que Benjamin ait élaboré son concept d'« aura » sous l'influence des théories d'Epstein¹²⁰⁶.

Mais cette équivoque de Wall-Romana, ne reconnaissant pas la contradiction irréductible entre l'effort epsteinien et le progrès des valeurs démocratico-matérialistes, ne se limite pas à la théorie du cinéma : elle concerne aussi la position plus explicitement idéologico-politique d'Epstein. Selon l'américain, les documentaires des années 1930 auraient été réalisés avec la « claire intention sociale et politique » de soutenir la montée du Front Populaire, ce en quoi Epstein « s'engagea entièrement »¹²⁰⁷.

Comme nous allons le voir, toutefois, la lecture de Wall-Romana découle, non seulement d'une série d'analogies superficielles, mais, surtout, d'une totale incompréhension de la pensée d'Epstein, dont il peut définir l'« éthique intellectuelle » comme « non-élitiste »¹²⁰⁸, à savoir, exactement le contraire de ce qu'elle serait, selon nos recherches.

Le problème se pose, d'ailleurs, parce que celui de Wall-Romana n'est pas un cas

intellettuale, cit., p. 167, 370-371 ; C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, *passim*.

1205 La position de Deleuze est moins facile à trancher, mais, outre avoir été profondément influencé par Bergson et Nietzsche, son intérêt pour le cinéma relève presque exclusivement de ses rapports avec la pensée : le « véritable objet-sujet du cinéma » serait, en effet selon lui, le « fonctionnement de la pensée » ; cf. G. Deleuze, *L'image-temps*, cit., p. 215-216.

1206 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 14-15 et 29 sq.

1207 *Ibid.*, p. 8.

1208 *Ibid.*, p. 3 et 169.

isolé. Natacha Thiéry, par exemple, non seulement accueille cet étonnant rapprochement entre Epstein et Benjamin¹²⁰⁹, mais, dans le même sens, reconnaît une influence profonde qu'Epstein aurait eu sur Jacques Rancière ou Annie Le Brun¹²¹⁰ : ce qui, en des mesures différentes, n'est pas totalement faux, mais mériterait d'être circonstancié – que l'on pense, par exemple, combien l'Edgar Morin de *Le cinéma ou l'homme imaginaire* a été redevable des textes epsteiniens, mais, en même temps, comment il devait en montrer les insuffisances, devant, finalement, aller chez les soviétiques pour trouver celles qui lui paraissaient les véritables puissances et voies du cinéma¹²¹¹.

Citons aussi le cas de Lionel Soukaz qui, sur le même ton que Wall-Romana et Thiéry, dans la présentation au volume III des *Écrits complets* d'Epstein, arrive à définir la pensée d'Epstein « humaniste » et, même, « communiste » tout en l'intégrant à une théorie vaguement platonicienne de l'éducation – sexuelle aussi – des jeunes, dont le caractère foncièrement élitiste reste, encore une fois, incompris – et qui était propre, cependant, à la pensée platonicienne¹²¹².

Cette orientation critico-historiographique qui semble trouver sa consécration, aujourd'hui, dans la première édition des *Écrits complets* d'Epstein et qui méconnaît les implications *réactionnaires* de ses positions, tendant à les relier à certains développements de la critique et de la pensée d'orientation marxiste, devait être la débouchée inévitable de l'impulsion donnée à la re-découverte d'Epstein par le recueil de 1998 et, notamment, par l'une de ses contributions les plus prestigieuses et fascinantes, à savoir celle de Brenez. L'on peut dire que le travail de Brenez est véritablement fondateur de cette récente ré-orientation, non seulement par son caractère d'explicité, mais, peut-être encore plus, par son caractère d'équivocité. Dans la version anglaise de son texte, en effet, non seulement, et cela depuis le titre, l'on place Epstein *au service des forces d'une transgression et d'une révolte* non mieux déterminée¹²¹³, mais, en plus, dans la conclusion – qui constitue la plus importante addition par rapport à la première version en français –, Brenez donne une interprétation totalement inversée de l'un des passages les plus décisifs d'*Alcool et cinéma* et de la dernière pensée d'Epstein. Ce passage, précisément, qui faisait reculer Aumont devant l'éventualité de devoir

1209 N. Thiéry, *op. cit.*, p. 18.

1210 *Ibid.*, p. 21 sq.

1211 Cf. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956.

1212 Lionel Soukaz, « Préface », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 7-8.

1213 N. Brenez, « Ultra-Modern. Jean Epstein, or Cinema "Serving the Forces of Transgression and Revolt" », cit.

commenter les « usages [du cinéma] somme toute effrayants envisagés par le théoricien – au service », non de la « transgression et de la révolte » comme le voudrait Brenez, mais de la « psychologie comme appareil régulateur social, et de la justice comme appareil répressif d'État »¹²¹⁴.

Mais nous reviendrons plus tard sur cette question cruciale. Soulignons, ici, que de cet aperçu de la re-découverte d'Epstein par l'*anti-conformisme relativiste*, reste l'impression qu'elle ne semble pas fournir autre chose qu'une rhétorique apologétique et un jeu d'élévation par parrainage où l'on peut dire tout et son contraire : cette perspective critico-historiographique selon laquelle Epstein serait à la fois proche de Nietzsche et de Benjamin, bergsonien et communiste, est trop problématique, trop grosse d'autres possibles équivoques, pour ne pas les mettre en discussion. Ce que nous allons tenter de faire, justement, à travers une critique de la monographie de Wall-Romana, notamment, où la prise de position idéologico-politique et le geste poético-esthétique d'Epstein apparaissent totalement déformés.

III.1.6. Epstein acteur de l'avant-garde démocratico-matérialiste ou Wall-Romana comme cas-limite des équivoques de l'anti-conformisme relativiste

L'« ambition » du « livre » de Wall-Romana sur Epstein est d'« offrir aux lecteurs anglais la première introduction compréhensive et une étude préliminaire des travaux cinématographiques, théoriques et de critique littéraire et philosophique d'Epstein à l'âge du cinéma ». Epstein est présenté comme un « réalisateur-clé » et un « théoricien-pionnier » qui devrait être reconnu comme membre de cette « compagnie restreinte » comprenant Dziga Vertov, Sergueï Eisenstein, Jean Cocteau, Pier Paolo Pasolini et Jean-Luc Godard, dans la mesure où il ne serait pas seulement de leur même « stature », mais aurait aussi « influencé leur pensée de manière beaucoup plus directe, semblerait-il, que ce qui a été établi jusqu'ici »¹²¹⁵.

1214 Cf. *supra*.

1215 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 4.

Ces quelques affirmations, déjà, fournissent une entrée à la *manière* critico-historiographique de Wall-Romana : le problème majeur ne consiste pas dans le ton apologétique de sa rhétorique, car Epstein a sans doute été l'une des figures les plus intéressantes du cinéma français de la première moitié du XXe siècle ; ni dans le fait que, selon l'élitisme souterrain typique de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme*, il conçoive le système-cinéma selon une hiérarchie où se distingue une petite minorité d'hommes de « stature » supérieure – d'ailleurs, assez hétérogène – qui serait profondément redevable des travaux epsteiniens. Nous avons déjà amplement discuté de ces caractères problématiques qui affectent la méthode et les résultats critico-historiographiques de l'*esthétisme* et de l'*anticonformisme* ; peu importe, ici, si la « stature » des noms évoqués nous paraît très inégale – entre Cocteau et Eisenstein, l'écart nous semble considérable – ; et passons sur le fait que selon la perspective hiérarchique de Wall-Romana les différences les plus significatives entre ces noms se trouvent supprimées, à savoir celles qui relèvent de leur appartenance à des *avant-gardes* en radical conflit entre elles – de manière que, encore une fois, un Cocteau et un Eisenstein n'auraient aucune raison d'être regroupés ensemble. Le problème majeur étant, justement, que, tout comme Cocteau, Epstein aussi appartient à une *avant-garde* dont la position idéologico-politique et poético-esthétique est *opposée* à celle d'Eisenstein, entre autres. Notre perspective, en d'autres termes, met subitement en cause la conception critico-historiographique générale selon laquelle les théoriciens et cinéastes puissent être regroupés en fonction de leur prétendue « stature » et d'une non mieux déterminée opposition à la production culturelle officielle et industrielle ; mais notre perspective met aussi directement en cause que, en l'occurrence, la « pensée » d'un Eisenstein ait pu être « directement » « influencée » par celle d'un Epstein ; bien au contraire, comme nous l'avons déjà montré, le soviétique connaissait certes très bien la poétique néo-romantique dont Epstein fut l'un des nombreux tenants, mais il s'était explicitement et fermement levé *contre* elle, arrivant à la caractériser même de « fasciste », à travers l'exemple de Kandinsky – ce qui n'implique guère qu'Epstein ait soutenu le fascisme.

III.1.6a. Sur la tentative de rapprocher Epstein à Eisenstein

Mais l'opposition entre le français et le soviétique ne constitue pas le centre de notre recherche. Ici, nous voudrions souligner, en revanche, que Wall-Romana *lui-même* a – inconsciemment – contredit sa thèse et que cette contradiction n'est que l'une des très nombreuses – et structurelles, d'ailleurs – qui, à nos yeux, rendent son étude extrêmement problématique. En effet, plus bas dans sa monographie, l'auteur américain soutient qu'Epstein aurait rejeté l'un de ces lieux communs de la « critique moderniste » sur lequel, par contre, Eisenstein aurait fondé son discours sur le cinéma : si le soviétique, écrit Wall-Romana, a cherché à « ennoblir » le statut culturel du cinéma à travers l'exemple du théâtre japonais, Epstein, en revanche, aurait « abord[é] la question de manière exactement opposée » ; ce qui lui aurait permis de dépasser la « séparation esthétique » entre « lesdites haute culture et basse culture »¹²¹⁶. Or, peu importe, ici, que dans son article *Le principe du cinéma et la culture japonaise*, Eisenstein n'ait nullement cherché à « ennoblir » le cinéma par la littérature ; le problème étant surtout que, selon la lecture de Wall-Romana, le soviétique et le français se trouveraient en *parfaite opposition* sur l'une des questions centrales de leur travail : la transformation radicale de la culture hégémonique de leur époque et, notamment, des rapports hiérarchique entre œuvre d'art et film, d'une part, et entre artiste et masse des spectateurs, d'autre part. Une *opposition parfaite* qui semble démentir, en tout cas, la première prétention du chercheur américain, selon laquelle Epstein aurait influencé Eisenstein beaucoup plus directement que ce que l'on pense d'habitude.

Mais, admettons que cette contradiction ne concerne qu'un aspect secondaire du travail des deux théoriciens-cinéastes. Il y a cependant une autre occasion dans laquelle Wall-Romana dément sa première prétention d'une communion de pensée entre Epstein et Eisenstein, et cela concerne une question évidemment primaire : la théorie du concept de *photogénie*. L'on sait bien, en effet, que, découvertes les instances mystiques qui innervent ce concept tel qu'il venait de France – notamment à travers le livre de Delluc *Photogénie*, traduit en russe en 1924 –, les soviétiques le rejetèrent presque en bloc – Poudovkine¹²¹⁷,

1216 *Ibid.*, p. 24.

1217 « The book *Photogeny* by Louis Delluc, which caused a sensation in the West and has recently appeared in a Russian translation, ostensibly sets itself the task of providing an answer to the basic problems of the film-maker's craft, but is at the same time such an alien and almost unnecessary book from our point of view ! » ; Vsevolod Pudovkin [Poudovkine], « Photogeny » [1925], in Id., *Selected Essays*, trad. R. Taylor et E. Filippov, Londres – New York – Calcutta, Seagull Books, 2006, p. 4-5.

Eikhenbaum et Tynianov¹²¹⁸, notamment. Mais Wall-Romana tente de délégitimer les condamnations des soviétiques¹²¹⁹ : ils n'auraient pas différencié entre la conception de Delluc et celle d'Epstein, explique-t-il. Toutefois, non seulement Wall-Romana ne fournit aucune preuve que les soviétiques, qui adressèrent leurs critiques contre le concept dellucien de *photogénie*, connurent les écrits d'Epstein, mais il ne faut pas oublier que chez ce dernier la présence d'instances mystiques d'empreinte néo-romantique – raison principale du rejet soviétique – est encore plus prononcée. Que l'on se souvienne, à cet égard, qu'en 1937, dans son essai *The Cinema as a Graphic Art*, centré sur le problème de la représentation de la réalité au cinéma, le directeur de la photographie russe Vladimir Nilsen s'alignait à l'ancienne condamnation soviétique de la *photogénie* en tant qu'exemple du « formalisme bourgeois » :

The theory of photogenics is simply one of the manifestations of bourgeois formalism and worship of things for their own sake. [...]. This attitude tends to neutralise his role [du directeur de la photographie], for not only is he not master of the material, but he simply renounces all participation in the creative process of making the film.¹²²⁰

Or, l'essai de Nilsen, non seulement est dédié à son « ami et maître » S. M. Eisenstein¹²²¹, mais ce dernier fournit même une « Acceptance » de la dédicace, dans laquelle s'exprime toute son appréciation pour le livre de Nilsen¹²²².

D'ailleurs, Wall-Romana s'étonne que les soviétiques n'aient pas saisi que le « cœur de la pensée d'Epstein repose sur les conditions psycho-physiologiques du corps au travail » : mais, non seulement Epstein traite de cette question surtout dans ses textes pré-cinématographiques, et non dans *Le cinématographe vu de l'Etna* où il donne sa plus importante définition de « photogénie » : en plus, comme nous allons le montrer, la théorie epsteinienne demande à conserver la condition de fatigue de l'homme moderne – nous verrons mieux cela –, alors que le programme marxiste prévoit, justement, l'émancipation des conditions modernes d'exploitation des énergies humaines au travail et leur dépassement. Encore une fois, en tout cas, Wall-Romana croit reconnaître une prise de distance explicite de la part des soviétiques, par rapport aux théories epsteiniennes : ce qui

1218 Boris Eikhenbaum, « Problèmes de ciné-stylistique », trad. V. Posener, in AA. VV., *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2008, p. 39-40 et Iouri Tynianov, « Les fondements du cinéma », trad. V. Posener, in *ibid.*, p. 77-78. Dans le volume est signalé aussi – *ibid.*, p. 64-65 – : V. Pertsov, « Le mythe de la photogénie », in *Kinofront*, n. 2-3/5-6, 1926.

1219 Cf. C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 34-35, d'où nous tirons et traduisons les citations qui suivent.

1220 Vladimir Nilsen, *The Cinema as Graphic Art*, Londres, Newnes Ltd., 1937, p. 174.

1221 Nilsen avait d'ailleurs collaboré comme aide de Tissé pour les films d'Eisenstein *Octobre* et *La ligne générale*.

1222 Sergueï M. Eisenstein, « Acceptance », in V. Nilsen, *op. cit.*, p. 10.

contredit sa première prétention.

Mais, Wall-Romana avance encore deux « facteurs » qui auraient empêché Eisenstein et Poudovkine de bien comprendre la théorie epsteinienne ; deux explications qui mettent bien en relief la méthode critico-historiographique de l'américain, et la teneur de ses thèses. Un « facteur » consisterait dans le fait que, en 1925, en Union Soviétique, auraient été distribués les deux « plus faibles » films d'Epstein – *La belle nivernaise* et *La goutte d'or* – ; cela aurait donc contribué au rejet soviétique des théories du français. Comme si l'on pouvait dénoncer le caractère idéologiquement douteux d'une théorie, parce que les films du théoricien en question seraient mauvais : non, le rejet des soviétiques se fonde sur une critique précise des textes – de Delluc –, et des textes seulement. Mais, c'est le dernier « facteur » indiqué par Wall-Romana qui exemplifie au mieux sa méthode critico-historiographique, entièrement structurée par *analogies formelles* : c'est que, observe-t-il, « certains des écrits d'Epstein publiés en Europe de l'Est furent de ses plus homo-érotiques » ; et il porte l'exemple d'un texte – *Le bel agonisant* – publié à Zagreb en 1922 dans la revue *Zenit*¹²²³. Or, continue Wall-Romana, « étant donné l'homophobie du régime Soviétique », les « cinéastes qui étaient officiellement supportés [par le régime] auraient certainement dû désavouer Epstein, du moins en public ». La réelle portée de ce « facteur » nous semble fort douteuse si l'on songe que Wall-Romana évoque une vision totalement déformée de l'Europe de l'Est et du régime Soviétique : en premier lieu, en 1922, Zagreb n'est nullement sous l'influence politico-culturelle de la jeune Union Soviétique, mais fait partie de ce Royaume des Serbes, Croates et Slovènes qui, devenu par la suite Royaume de Yougoslavie, survivra jusqu'à la Seconde Guerre : ici Wall-Romana applique au Premier Après-Guerre et aux régions concernées par la dissolution des empires Ottoman et d'Autriche-Hongrie, un vague concept d'Europe de l'Est tel qu'il s'est formé pendant la Guerre Froide. Mais, là où Wall-Romana se trompe le plus lourdement c'est lorsqu'il évoque la raison de l'homophobie du jeune régime soviétique, car l'Union Soviétique fut le premier

1223 Signalons que la revue qui accueillit le texte d'Epstein fut *Zenit* (1921-1926) dirigée par l'artiste Ljubomir Micic, qui fut le chef de fil du Zénitisme – ou Zénithisme –, mouvement d'avant-garde que lui-même définit comme un « expressionnisme abstrait métacosmique » ; cf. Dubravka Djuric et Misko Suvakovic (dir.), *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Massachusetts Institute of Technology, 2003, p. 68. « Le bel agonisant » sera réédité en forme de « résumé » in *Promenoir*, n. 6, juin 1922, p. 9. Il n'est pas sans intérêt que dans le Fonds Jean et Marie Epstein se trouve une version française du Manifeste du Zénitisme, remaniée par rapport à l'original – publié en allemand in *Zenit*, n. 5, juin 1921, p. 1-2 –, due à Yvan Goll et probablement annotée par Epstein peut-être en vue d'une publication sur *Promenoir* ; cf. E233-B60 et *infra*.

État moderne à dépénaliser l'homosexualité : l'entrée en vigueur du nouveau Code Pénal en 1922, confirma l'abolition de 1918 du Code tsariste qui considérait, comme dans la plupart des pays occidentaux – et cela jusqu'aux années 1970-1980 –, l'homosexualité comme un crime. Du moins au niveau juridique, donc, si, dans les années 1920, il y a avait un pays où des textes avec un contenu « homo-érotique » explicite pouvaient avoir le plus de chance de ne pas être censuré, c'était bien l'Union Soviétique – ce qui ne signifie nullement, bien sûr, que l'oppression des homosexuels ait disparu de Russie, ni qu'en 1934 la pénalisation de l'homosexualité n'ait pu être ré-introduite sous Staline. Eisenstein lui-même, d'ailleurs, se découvrit homosexuel et, dans ses écrits, ne montra jamais aucune aversion pour les homosexuels ou l'homosexualité ; et l'on sait bien qu'il prit souvent des positions hétérodoxes par rapport à l'officialité institutionnelle, même publiquement – que l'on pense à l'admiration toujours déclarée pour l'œuvre de James Joyce.

Il nous semble, en somme, qu'aucun des « facteurs » suggérés par Wall-Romana pour expliquer l'opposition générale des soviétiques et d'Eisenstein en particulier contre les théories esthético-mystiques des appartenants français de l'*avant-garde aristocratico-transcendantaliste* ne soit, même en tant qu'hypothèse, convaincant. Ni celui de la confusion entre les théories de Delluc et d'Epstein ; ni celui du mépris soviétique pour les théories d'Epstein à cause de l'éventuelle vision de seulement les deux films les « plus faibles » du français ; ni celui de la présence d'arguments homo-érotiques, l'Union Soviétique ayant été le pays plus avancé dans l'émancipation juridique de l'homosexualité.

L'inconsistance de ces improbables hypothèses et l'absence d'un quelque intérêt scientifique qui leur serait lié, ne dérive pas seulement d'un manque de rigueur critico-historiographique, particulièrement absente dans cette étude. Le problème fondamental est, à notre avis, plus profond, radical, et relève de cette conception historiographique et de ces rhétoriques *esthétiste* et *anti-conformiste* auxquelles Wall-Romana se conforme pleinement : une conception et une rhétorique qui organisent la production artistique, et culturelle en général, sur une opposition au système moderno-bourgeois établie sur des valeurs spiritualistes et aristocratiques d'où émerge une série de grands noms, de héros-martyrs, défenseurs d'un art qu'on prétend supérieur, libre et libérateur, « au service de la transgression et de la révolte ». Cette conception décrit la bataille d'une pseudo-classe d'intellectuels dont l'*anti-conformisme relativiste* aurait hérité du combat aristocratique

contre le rationalisme empirique et le matérialisme des industriels et, plus en général, de la bourgeoisie. Mais cette conception méconnaît les réelles racines idéologico-politiques de certains conflits poético-esthétiques ; elle semble méconnaître, notamment, qu'il ait existé une critique poético-esthétique *réactionnaire* – souvent liée à ce qu'on a appelé « irrationalisme » – du capitalisme, et de la marchandisation, industrialisation et massification de la culture et des rapports sociaux.

Or, selon nous, si Epstein et Eisenstein ne peuvent pas être rangés dans une même « compagnie », plus ou moins « restreinte » ; et si la thèse de l'influence du français sur le soviétique doit être rejetée ; ce n'est pas à cause d'improbables « facteurs » sans aucun fondement critique et historique, mais en raison du conscient rejet de la part du soviétique des théories poético-esthétiques mystiques et néo-romantiques, qui tentèrent de défendre la conservation de rapports de croyance et d'autorité, et que les tenants du matérialisme dialectique condamnèrent souvent comme « bourgeoises décadentes », « réactionnaires » ou, même, « fascistes ». En d'autres termes, s'il s'agit de reconnaître en la position néo-romantique d'Epstein et en celle d'Eisenstein deux positions théoriques et poétiques totalement inconciliables et qu'elles exemplifient le conflit radical entre deux gestes critiques du nœud socio-culturel bourgeois : l'un *réactionnaire*, l'autre *progressiste*.

III.1.6b. Sur la tentative de rapprocher Epstein à Benjamin

Cette incompréhension de la part de Wall-Romana du conflit entre Epstein et Eisenstein en tant qu'*exemple* du conflit entre la critique romantique et celle matérialiste dialectique au nœud socio-culturel moderno-bourgeois est d'autant plus significative qu'elle se répète également lorsque l'auteur américain propose la thèse – frôlant la boutade – que, non seulement la « critique » d'Epstein du « modernisme du nouvel âge technologique » soit « comparable » à celle de Walter Benjamin¹²²⁴, mais, même, que ce dernier ait élaboré son concept d'« aura » sous l'influence de la pensée epsteinienne – ainsi Wall-Romana s'attend que l'on découvre une quelque « référence » à Epstein dans les « manuscrits » ou dans la « correspondance » du philosophe allemand¹²²⁵. Bien que ces thèses du chercheur américain

1224 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 14.

1225 *Ibid.*, p. 34.

découlent d'un amoncellement d'évidentes équivoques, concernant autant la théorie d'Epstein que celle de Benjamin, il vaut la peine de les examiner car elles ont pu être accueillies dans une publication aussi importante que l'édition des *Écrits complet* d'Epstein actuellement en cours¹²²⁶.

La reconstruction historiographico-factuelle, fournie par Wall-Romana, de la probabilité que Benjamin connut – et fut influencé – par les écrits epsteiniens se présente de telle sorte : pendant son séjour parisien, Benjamin aurait fréquenté Léon Pierre-Quint, un éditeur et critique littéraire lié au groupe des surréalistes, qui s'intéressa au cinéma et, dans un passage de son essai *Signification du cinéma* (1927), avait cité une expression d'Epstein contenue dans *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926)¹²²⁷ ; or, explique Wall-Romana, il serait « assez probable » que Pierre-Quint donna à Benjamin le livre d'Epstein à lire, ou qu'il lui ait parlé de la théorie epsteinienne de la « photogénie »¹²²⁸. Si cet argument ne suffisait pas, le chercheur américain nous rappelle que Benjamin entra en contact avec les collaborateurs de la revue *G-Material zur elementaren Gestaltung* ; or, parmi ceux-ci, observe Wall-Romana, certains furent abonnés de la revue *L'Esprit Nouveau* dans laquelle Epstein publia son juvénile essai de critique littéraire *Le phénomène littéraire* (nn. 8 à 13, 1921) : ainsi, si Benjamin ne découvrit pas la pensée epsteinienne lisant directement la revue d'Ozenfant et Le Corbusier, « certainement, les théories [d'Epstein] étaient largement répandues parmi le groupe de *Gestaltung* »¹²²⁹ – sauf que le concept de « photogénie » n'apparaît pas dans ce juvénile essai littéraire, ni dans les autres articles d'Epstein publiés dans *L'Esprit Nouveau*¹²³⁰.

Voici donc démontrée, selon Wall-Romana, la probabilité que Benjamin ait formulé son concept de « aura », d'après la leçon epsteinienne.

Mais, admettons comme valide la démonstration historiographico-factuelle selon laquelle, comme le veut le chercheur américain, Benjamin connut, même directement, la théorie d'Epstein : l'analyse de leurs théories démentit sans appel les hypothèses de Wall-Romana. Comme dans le cas d'Eisenstein, le problème fondamental réside encore une fois dans le fait qu'il suggère l'influence d'Epstein sur Benjamin et rapproche, en tout cas, leurs

1226 N. Thiéry, *op. cit.*, p. 18n.

1227 Cf. Léon Pierre-Quint, « Signification du cinéma », in AA. VV., *L'art cinématographique*, vol. II, cit., p. 2 sq.

1228 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 31-33.

1229 *Ibid.*, p. 32.

1230 Dont rappelons, notamment : J. Epstein, « Nous kabbalistes », in *L'Esprit Nouveau*, n. 15, 1922 ; et Id., « Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie », in *L'Esprit Nouveau*, n. 16, 1922.

théories *nonobstant* qu'il s'aperçoive qu'elles présentent des aspects conflictuels. Wall-Romana ne semble pas se rendre compte que les deux penseurs traitent, cela est vrai, la même question générale de la crise de l'expérience magico-culturelle des objets – et des images en particulier –, mais que : en premier lieu, cette question générale était à l'époque – et avait été pendant tout le Bas Âge Moderne – au centre des débats, non seulement d'un grand nombre de penseurs, mais aussi d'un grand nombre de champs de recherche, de l'esthétique et la philosophie, jusqu'à l'anthropologie, l'ethnologie, la psychologie et la théologie ; qu'Epstein et Benjamin traitent cette même question ne constitue, donc, nullement une raison suffisante pour suggérer leur rapprochement et influence : on pourrait en faire de même avec des dizaines d'autres penseurs.

Mais, surtout et en second lieu, Wall-Romana ne semble pas se rendre compte que sur cette question générale aussi débattue, Epstein et Benjamin prennent des positions idéologico-politiques opposées : ce qu'il faudrait mettre en relief, c'est que Benjamin, précisément et non par hasard comme Eisenstein, par l'application de la pensée matérialiste dialectique, *condamne* fermement et explicitement, *lui aussi en tant que conformes avec l'idéologie « réactionnaire » et, même, « fasciste »*¹²³¹, ces intellectuels qui « avec une témérité sans égal » assignaient à l'œuvre d'art et, notamment, à l'œuvre d'art soumise à reproduction mécanique, une fonction mystico-magico-culturelle. Plus : outre les noms d'Alexandre Arnoux – se demandant si « film muet » et « prière » ne coïncidait pas – et Séverin-Mars¹²³² – qui avait pu « parler du cinéma sur le ton qui convient aux peintures de Fra' Angelico » –, Benjamin avait évoqué le nom de cet Abel Gance qui – notoirement proche idéologiquement et aussi personnellement d'Epstein – regrettait que les hommes ne réservassent pas encore aux images cinématographiques le « *culte* » qu'elles méritaient et qui avait comparé les images cinématographiques aux « hiéroglyphes »¹²³³.

Mais, si Wall-Romana peut méconnaître le conflit radical qui oppose les prises de position d'Epstein et de Benjamin, c'est aussi qu'il se méprend gravement sur la définition benjaminienne du concept d'« aura ». En effet, il écrit – en italique, pour souligner

1231 Le philosophe allemand mettait en garde contre l'« application incontrôlée » de toute une « série de concepts traditionnels » de la théorie de l'art, tels ceux de « création et génie, valeur d'éternité et mystère » – encore centraux dans la théorie de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* d'aujourd'hui –, laquelle « conduit », soutenait-il, « à l'élaboration des faits dans un sens fasciste » ; W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, cit., p. 270-271.

1232 Séverin-Mars fut un acteur français qui joua trois fois pour Gance, dans *La dixième symphonie* (1918), *J'accuse* (1919) et *La roue* (1922).

1233 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, cit., p. 287-288.

l'importance du passage – : « *Aussi bien la photogénie que l'aura mettent en scène l'appréhension entre un sujet et un champ-objet dans laquelle résulte, en raison d'une médiation cinématique et rien d'autre, un changement qualitatif crucial* ». Cette conception est répétée plus bas dans la même page, où l'on trouve écrit que la « "distance" auratique de Benjamin procède aussi [comme celle de la photogénie] du cinéma ». En d'autres termes, précise encore Wall-Romana, l'« aura » et la « photogénie » rompent avec cette « immédiateté entre sujet et objet » qu'exigeait en tant que « prémisses aussi bien le Romantisme que le Réalisme »¹²³⁴.

Or, passons sur l'affirmation, fort discutable, que le « Réalisme » implique l'immédiateté entre *sujet* et *objet* ; et encore, il faudrait savoir, déjà, de quel *réalisme* on parle, car ceux d'un Lukács ou d'un Eisenstein, à partir des prémisses philosophiques du matérialisme dialectique, ne peuvent que rejeter explicitement l'immédiateté entre *sujet* et *objet*¹²³⁵. D'ailleurs, ledit réalisme « naturaliste » d'un Zola et son école non plus n'implique nullement l'immédiateté entre *sujet* et *objet*.

Le caractère fondamentalement problématique des affirmations de Wall-Romana réside, cependant, ailleurs : c'est que Benjamin formule une thèse exactement opposée à celle que l'américain lui attribue. Selon le philosophe allemand, l'*aura* ne « procède » nullement d'une « médiation cinématique » telle qui peut être fournie par le « cinéma » : tout au contraire, afin que l'expérience de l'*aura* soit possible, il faut présupposer la suppression de tout *medium* – et *a fortiori* tout *medium* mécanique – qui, justement, s'entreposerait entre le sujet et l'objet du culte. D'où l'exemple de Benjamin censé démontrer que, loin de « procéde[r] du cinéma » – ou de toute autre « médiation cinématique » – comme le prétend Wall-Romana, la « distance "auratique" », active dans le spectacle théâtral, résulte en revanche brisée au cinéma par l'intervention d'un appareil qui intervient entre l'action de l'acteur et le public. Ainsi, dans la mesure où Wall-Romana fait découler l'expérience de l'*aura* de la médiation du cinéma, il arrive à affirmer, en s'appuyant sur l'incompréhension de l'exemple benjaminien, qu'elle se définit comme une « perte qualitative » ; sauf que dans son exemple, Benjamin devait montrer le contraire : la « perte qualitative » n'appartient nullement à l'expérience de l'*aura*, mais c'est la conséquence de l'intervention de l'appareillage-cinéma, dans la mesure où cette intervention supprime,

1234 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 29.

1235 Cf. *supra*, l'aperçu que nous avons donné de la théorie lukacsienne du « réalisme ».

précisément, les conditions de possibilité de l'aura.

De même, sur la base d'une analogie extrêmement superficielle, le chercheur américain rapproche certaines observations epsteiniennes sur les changements d'échelle des plans cinématographiques à l'exemple benjaminien de l'« œil » qui suit un horizon montagneux ou une branche d'arbre : selon Wall-Romana, Benjamin ferait, là, une « mise en scène quasi-filmique de l'aura »¹²³⁶. Mais, qu'Epstein considérait une vision *fragmentaire* et Benjamin une vision *continue* – sans variations d'échelle, en plus – ce n'est pas le seul problème que présente l'analogie proposée par Wall-Romana : le vrai problème consiste dans le fait que, selon Benjamin, que le sujet se focalise – comme par un gros plan ou une panoramique – sur une partie plus ou moins étendue de la réalité, voilà qui ne crée pas les conditions de l'aura. Le point étant que dans l'exemple du philosophe marxiste, c'est l'œil qui regarde *directement* l'horizon ou la branche, tandis que dans le cas du plan cinématographique le regard est *médié* par l'appareillage mécanique de reproduction des images : autrement dit, avec le cinéma – mais aussi la photographie –, l'aura est, selon Benjamin, *déjà* brisée, car l'on perd l'« *hic et nunc* de l'original », c'est-à-dire l'« authenticité de la chose » et, fait d'importance fondamentale, son « autorité ».

C'est pourquoi Benjamin peut définir l'aura comme la propriété de cette modalité d'appréhension, communication et transmission des valeurs qui était propre à la « tradition » ; et, donc, comme la propriété de cette esthétique rituelle magico-mystique qui comportait l'expérience *immédiate* du *transcendantal*, et qui était relative aux *objets de culte* en tant qu'incarnation d'une « unicité ». La condamnation benjaminienne de certains intellectuels – dont Gance – en tant que « réactionnaires » – mais elle pourrait s'appliquer aisément à Epstein, aussi – découle, précisément, de la dénonciation de leur tentative de préserver au cinéma ces propriétés de *croissance* et d'*autorité* qui étaient typiques de l'esthétique et de la communication mystico-traditionalistes ; ces propriétés esthético-communicationnelles que le cinéma, selon Benjamin, devait aider à dépasser et que les masses montraient vouloir dépasser.

C'est pourquoi, encore une fois, lorsque Wall-Romana affirme que l'« animisme d'Epstein » n'implique pas le « dépassement de l'unicité » typique de l'aura¹²³⁷, il ne fait que brouiller totalement l'intention des thèses benjaminienes : dans le cadre établi par celles-ci,

1236 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 30.

1237 *Ibid.*, p. 31.

l'animisme, en tant que modalité magico-mystique de l'expérience esthétique, était lié à l'expérience de l'*aura* et de l'*unicité* de chaque chose, et il n'était nullement appelé à contribuer pour leur « dépassement » comme le prétend Wall-Romana. Et il faudrait souligner, d'ailleurs, que l'*animisme* epsteinien implique, inévitablement, cette *immédiateté* entre *sujet* et *objet* – Brenez avait dit que, selon Epstein, au cinéma se consomme une « dévoration » des objets qui apparaissent sur l'écran¹²³⁸ – qui, selon l'interprétation de l'américain, aurait dû résulter rompue par la *photogénie*.

Les incompréhensions de Wall-Romana et ses tentatives de rapprocher à tout prix la pensée epsteinienne à celle benjaminienne sont tellement grossières qu'il est lui-même obligé, par moments, d'admettre leur opposition – tout en gardant, cependant, même dans la reconnaissance de ce conflit, l'incompréhension des positions théoriques autant d'Epstein que de Benjamin, notamment. En ce sens, il est même discutable que la théorie de l'*aura* et celle de la *photogénie* décrivent le « même phénomène » : non seulement parce que Benjamin élargit le processus de dissolution de l'*aura* à tout le panel des *media* de reproduction mécanique des œuvres d'art et des choses – et nullement « au cinéma et au cinéma seulement », comme le prétend Wall-Romana¹²³⁹ – ; ni parce que, avec la *photogénie* ne se vérifie pas, comme dans le cas de l'*aura*, le phénomène de l'*autorité de l'objet de culte sur le sujet* – culte du Dieu en tant que force toute-puissante (phénomène lié à l'ancien transcendantalisme) –, mais celui de l'*autorité du sujet sur l'objet de culte* – culte du Moi en tant que force toute-puissante (phénomène lié au nouveau transcendantalisme) – ; le cœur de la différence entre la théorie benjaminienne de l'*aura* et celle epsteinienne de la *photogénie* consiste dans le fait que le philosophe allemand, matérialiste dialectique, *condamne* les modalités esthético-communicationnelles mystico-transcendantalistes comme contre-productives à l'émancipation des masses et comme liées à l'idéologie et à la politique réactionnaires et fascistes, alors qu'Epstein les *promeut* en tant que moyens d'une sorte de libération qui, comme nous allons essayer de montrer, consiste, en dernière instance, en une forme d'*assujettissement* des masses – et Eisenstein avait observé que cette « liberté » illusoire, « mystique » et « religieuse » était la « seule » que ses « voisins les fascistes » pouvaient atteindre¹²⁴⁰.

1238 N. Brenez, « Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde », cit., p. 217-218.

1239 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 30.

1240 Cf. *supra*.

III.1.6c. Autres équivoques et contradictions

À cet égard, Wall-Romana débouche sur la même équivoque de Nicole Brenez, laquelle, aussi, dans la version anglaise de sa contribution au recueil de 1998, s'efforce tellement de reconduire le geste epsteinien « au service de la transgression et de la révolte » et à la dénonciation de la « société du spectacle » élaborée par Guy Debord – dont il aurait été le « présage » avec vingt ans d'avance –, qu'elle méprend totalement la pensée d'Epstein. En fait, Brenez – et Wall-Romana se range à cette interprétation¹²⁴¹ – lit comme une « analyse incroyablement violente de "l'organisation méthodique de la répression" »¹²⁴², ces passages d'*Alcool et cinéma* devant lesquels Aumont avait reculé y voyant justement l'instrumentalisation du cinéma en tant qu'« appareil régulateur social » et qu'« appareil répressif d'État »¹²⁴³. La chercheuse française ne s'aperçoit pas, en effet, qu'Epstein, loin de condamner les effets *alcooliques* du cinéma – commercial, notamment – sur les masses, en dresse l'apologie dans la mesure où, selon lui, ils pouvaient servir d'*exutoire* à ces désirs suffoqués par la vie quotidienne moderne qui, en créant un déséquilibre dans la psyché des individus, risquaient d'« exploser au dehors en des actes justiciables » ; l'« immoralisme » et la « transgression » auxquels Epstein fait appel ne sont convoqués que pour « exercer une action moralisante » : à savoir, étouffer les dangereuses pulsions de révolte pratico-politique¹²⁴⁴. En d'autres termes, le néo-romantisme epsteinien débouche dans la théorie d'un soi-disant « cinéma du diable » qui, tout au contraire de ce que suggère Brenez – et de ce qui, effectivement, peut apparaître à première vue –, doit fonctionner comme un *instrument de compensation* au service de la stabilité politique – et, inévitablement, idéologique aussi.

Ces équivoques, typiques de la critique et de l'historiographie *esthétistes* et *anti-conformistes* sont la conséquence inévitable des accueil et adaptation acritiques, non seulement de toute une série de termes et concepts de la tradition romantique et néo-romantique, mais aussi de la conception générale de cette tradition, qui se montre à chaque fois incapable de saisir les réelles connexions entre les gestes poético-esthétique et les conflits idéologico-politiques.

Comme nous l'avons anticipé, l'étude de Wall-Romana en est un exemple-limite,

1241 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 168.

1242 N. Brenez, « Ultra-Modern : Jean Epstein, or Cinema "Serving the Forces of transgression and Revolt" », cit., p. 240.

1243 Cf. *supra*.

1244 Cf. J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 246. Epstein avait déjà exprimé des thèses similaires dans J. Epstein, *Le cinéma du diable*, in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., vol. I, p. 397 sq.

avec son entassement d'équivoques et de contradictions qui font bon marché de la plus élémentaire cohérence logique : tout au long de la monographie, comme dans le sous-chapitre dédié aux prétendues relations entre la théorie epsteinienne et celle benjaminienne, on a l'impression que l'auteur peut dire tout et son contraire sans que cela présente le moindre souci pour la validité scientifique de son discours. Ainsi, Wall-Romana peut observer que : Epstein « rejette le cinéma narratif [*plot-driven*] »¹²⁴⁵ et, pourtant, pour nommer le groupe de théoriciens-cinéastes auquel Epstein aurait appartenu – celui qu'on appelle habituellement « première avant-garde » ou « vague » –, il préfère la formulation proposée par Richard Abel d'« avant-garde narrative française »¹²⁴⁶.

Puis, il peut encore intégrer Epstein à ce « modernisme » qui avait mis en question la « modernité »¹²⁴⁷ et, pourtant, comme nous l'avons déjà rappelé, il affirme aussi qu'Epstein aurait « boulevers[é] » toute une série de « dichotomies devenues habituelles dans la critique moderniste »¹²⁴⁸.

Puis, il peut élever la pensée d'Epstein au rang de « philosophie », plutôt que de « théorie », dans la mesure où elle serait « holistique », et, pourtant, il écrit ensuite que cette philosophie reste « fragmentaire »¹²⁴⁹.

Puis, il peut reporter une citation d'Epstein affirmant que la « photogénie se conjugue au futur et à l'impératif »¹²⁵⁰, alors que, précédemment, il avait tout de même accueilli cet autre passage où Epstein avait écrit que les « situations » cinématographiques sont le « présent » absolu – et, d'ailleurs, Wall-Romana se méprend encore paraphrasant que, selon Epstein, dans ces « situations » le présent est « relié » avec le passé et le futur¹²⁵¹.

Puis, il peut accorder à la puissance de la *photogénie* de mettre en action un processus, non seulement « animis[t]e », mais aussi « anthropomorfi[que] » où le spectateur-sujet façonnerait la « personnal[it]é » des « choses » qui apparaissent sur l'écran¹²⁵², et, pourtant, il soutient plus tard que la « philosophie » du cinéma d'Epstein remet en cause l'« anthropocentrisme » de la « philosophie classique »¹²⁵³.

1245 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 3.

1246 *Ibid.*, p. 7.

1247 *Ibid.*, p. 17-18.

1248 *Ibid.*, p. 24.

1249 *Ibid.*, p. 164-165.

1250 *Ibid.*, p. 27.

1251 *Ibid.*, p. 3.

1252 *Ibid.*, p. 26-27.

1253 *Ibid.*, p. 171.

Puis, il peut encore soutenir à plusieurs reprises que l'esthétique epsteinienne redirige l'attention sur l'expérience corporelle du spectateur du film¹²⁵⁴ et, pourtant, il doit admettre que cette expérience, non seulement relève de l'« animisme » – comme nous l'avons déjà vu –, mais, même, qu'elle « prolonge l'Unanimisme de Romains »¹²⁵⁵ et que, en somme, elle ne se configure pas moins comme « spirituelle [*mental*] et épistémologique »¹²⁵⁶ et que, en somme, l'expérience inférée par la *photogénie* relèverait de l'« idéalisme »¹²⁵⁷. Et Wall-Romana peut écrire cela car, en fait, l'on constate que, par le terme de « corps », il entend un problématique concept de « subconscient corporel »¹²⁵⁸ qui renvoie, très simplement finalement, aux *affections* ou *émotions* ou *sentiments* ou, en somme, avec la vie *irrationnelle* de la psyché ; et que, bref, la « *photogénie* » ne serait qu'un « phénomène hyper-esthétique »¹²⁵⁹, ultra-sensoriel – et ultra-corporel donc ?

Enfin, bien qu'il s'aperçoive que si la photogénie se conjugue à l'« impératif », et que cela pourrait impliquer des rapports intersubjectifs d'*autorité* – d'« ordre [*command*] »¹²⁶⁰ –, il laisse cette suggestion dans l'oubli, pour conclure plus tard que la théorie du cinéma d'Epstein serait éminemment « démocratique »¹²⁶¹.

III.1.6d. De la défense de l'« égalité des salaires » aux « prétentions au Grand Cinéma d'Art »

Ce dernier est, pour nous, un point fondamental ; et encore une fois Wall-Romana rallie Epstein à un engagement idéologico-politique *progressiste* par des voies, peut-être, trop hâtives. Nous analyserons, de manière étendue, les implications politico-morales du cinéma epsteinien plus bas ; mais il est intéressant d'observer que Wall-Romana soutient, par exemple, que les « documents d'archive révèle[raient] qu'Epstein croyait aussi en une égalité des salaires, puisque pour son *Artères de France* (1939), le réalisateur (Epstein), l'assistant réalisateur (René Lucot), le scénariste/voix (Champly) et le monteur (dans ce cas, encore

1254 *Ibid.*, *passim*.

1255 *Ibid.*, p. 165.

1256 *Ibid.*, p. 167.

1257 *Ibid.*, p. 27.

1258 *Ibid.*, p. 28.

1259 *Ibid.*, p. 27.

1260 *Ibid.*, p. 27.

1261 *Ibid.*, p. 168-169.

Epstein) recevaient le même salaire »¹²⁶². Mais il semble hautement improbable que ce fut Epstein qui imposa cette prétendue volonté égalitaire à l'Association des Artisans d'Art du Cinéma – qui produisit ce documentaire de propagande destiné au pavillon français de la New York World's Fair –, plutôt que le contraire. Laura Vichi a souligné, déjà, qu'Epstein avait adhéré à l'Association des Artisans d'Art du Cinéma seulement « dans l'espoir de pouvoir travailler un peu plus »¹²⁶³. Wall-Romana, en revanche, en intégrant les documentaires d'Epstein des années 1930 à la montée du Front Populaire¹²⁶⁴, semble méconnaître le contexte dans lequel se trouve le cinéaste français à cette époque : en réalité, aucun des films réalisés par Epstein et soutenus par les institutions du Front Populaire – ni *Les bâtisseurs*, ni *La relève*, ni *Eau vive* (tous les trois sortis en 1938), ni *Artères de France* (1939) –, ne furent proprement des projets d'Epstein. D'ailleurs, à notre connaissance, ni dans ses documentaires, ni dans ses écrits ou dans ses lettres des années précédentes, Epstein n'avait jamais montré la moindre sympathie pour la lutte communiste ou socialiste, ni pour le matérialisme mécaniste ou dialectique – bien au contraire, comme nous le verrons.

Laura Vichi a pu affirmer encore qu'« il ne paraît pas, en tout cas, que le réalisateur [Epstein] ait adhéré officiellement » au Front Populaire¹²⁶⁵ ; il est vrai, toutefois, qu'Epstein a adhéré à la SFIO et à la CGT, même si seulement après l'affirmation au pouvoir du Front Populaire. Et il n'est pas improbable qu'Epstein ait été convoqué au service du nouveau régime grâce à l'intercession de l'ancien ami Jean Benoît-Lévy qui depuis le milieu des années 1930 avait commencé à collaborer avec les institutions françaises – le Ministère de l'Éducation Nationale, notamment – et avait été chargé de sélectionner les films à présenter à la New York World's Fair à laquelle devait participer *Artères de France*, justement – rappelons que, dans le Second Après-Guerre, Benoît-Lévy aidera Epstein à travailler pour les Nations Unies¹²⁶⁶.

Les raisons qui auraient poussé Epstein à accepter l'égalité des salaires dont parlait Wall-Romana sont peut-être *autres*, qu'un prétendu engagement – très tardif, d'ailleurs – pour la cause communiste-socialiste-républicaine. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'à cette

1262 *Ibid.*, p. 8.

1263 L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 156.

1264 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 8.

1265 L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 154.

1266 Il avait été, en fait, Directeur de la Films and Visual Information Division des Nations Unies.

époque la réputation d'Epstein est complètement déchuë et que les années 1930 constituent probablement la période la plus sombre, non seulement de sa carrière, mais aussi de sa vie¹²⁶⁷. Nous possédons, en fait, trois lettres d'Epstein de la mi-mars 1935 adressées à trois créanciers différents¹²⁶⁸ qui, ayant eu la nouvelle de la sortie imminente de *Marius et Olive à Paris*, lui réclament leur argent – « me poursuivent à boulets rouges », écrit Epstein –, « s'imagin[a]nt » qu'il « y ai[t] acquis une fortune »¹²⁶⁹. Toutefois, le réalisateur doit nier, non seulement l'importance de la production – « un film fait pour ainsi dire avec des moyens de fortune » –, mais, même, d'avoir la moindre « disponibilité » : ses « appointements », en fait, lui devons être versés avec le « système de "participation" dû à la crise », c'est-à-dire « sur les recettes futures du film » – qui, d'ailleurs, sera distribué seulement en 1938. Or, le tableau que dessine Epstein sur ses conditions financières est des plus pitoyables : « Actuellement », écrit-il, « je suis sans un sou devant moi, vivant au jour le jour de petits prêts amicaux que l'on me consent en attendant que je retrouve quelque chose ». Il ne peut alors que demander à ses créanciers « de bien vouloir attendre [qu'il] retrouve un emploi sinon brillant, du moins stable et même un emploi quelconque ». Celui-ci est, donc, l'état de choses et d'esprit dans lequel se trouve Epstein à l'aube de la montée du Front Populaire : non seulement il n'avait jamais montré aucun intérêt pour les buts de ce mouvement politique, mais, d'ailleurs, il (sur)vit en des conditions d'indigences telles qu'il se trouve dans la nécessité de saisir n'importe quelle opportunité pour subvenir à ses besoins primaires et payer ses dettes. Ce n'est nullement improbable, donc – mais cela reste une simple hypothèse –, que l'engagement, très tardif, d'Epstein à collaborer au cinéma du Front Populaire, ait été dicté, outre que par l'expérience technique décennale qu'il pouvait certainement assurer, aussi par un certain *opportunisme*.

Si nous avançons cette hypothèse, c'est que celle-là n'aurait pas été la première fois qu'Epstein se soit trouvé contraint d'accepter des travaux purement alimentaires : en fait, comme nous l'avons déjà montré dans notre article « Les aventures de Monsieur Grand Art

1267 Probablement plus sombre aussi que les années de la Seconde Guerre Mondiale, lorsqu'il travaille comme opérateur culturel pour la Croix Rouge et puis, après une brève détention à Vichy en février 1944, à la direction du service des bibliothèques pour les prisonniers de guerre à Lyon ; cf. P. Leprohon, *Jean Epstein*, cit., p. 57-58.

1268 Lettre du 11 mars 1935 à Madame Veuve Albert ; Lettre du 14 mars 1935 à Monsieur Cheradame ; Lettre du 17 mars 1935 à Monsieur Moisy – E418-B79 [les renvois à des documents conservés dans le Fonds Jean et Marie Epstein et dans le Fonds Abel Gance de la Cinémathèque Française sont référencés ainsi : « E » suivi de la cote pour le Fonds Epstein et « G » suivi de la cote pour le Fonds Gance].

1269 C'est ce qu'Epstein écrit dans une Lettre du 22 mars 1935 à Monsieur Louis Moutault, qui travaille évidemment pour Cinémonde, la firme productrice de *Marius et Olive*, afin d'obtenir des conditions de contrat qui lui permettent de payer plus rapidement ses créanciers – E418-B79.

au pays des capitalistes »¹²⁷⁰, les difficultés financières, pour Epstein, dataient même de l'époque Albatros¹²⁷¹, pour atteindre un état vraiment catastrophique déjà à la fin de 1928, lorsqu'il se trouve obligé de fermer sa jeune maison de production – Les Films Jean Epstein¹²⁷² – et doit renoncer à tout droit sur les quatre premiers films produits – cédés à une certaine Mme Viel, sa créancière principale¹²⁷³ – et brader littéralement *La chute de la Maison Usher* – qui, d'ailleurs, sera son énième échec commercial¹²⁷⁴, contrairement à ce que Langlois a voulu faire croire¹²⁷⁵. Le film suivant, *Finis Terræ*, sera encore sans fortune, de sorte que, dans une lettre de juin 1930, Epstein peut écrire :

De juin [19]29 à juin [19]30 j'ai travaillé trois mois par à-coup, travaux d'ailleurs acceptés par nécessité de vivre, petits films, documentaires, assistances, ne répondant en rien à mes réalisations normales [...]. Les honoraires que j'ai reçus ainsi, n'ont pas suffi à mes besoins quotidiens [...]. Je traverse une année dont presque chaque jour est pour moi un problème aigu d'argent.¹²⁷⁶

Or, cette recontextualisation devrait nous avoir permis de montrer que, en premier lieu, si, dans les années 1930, Epstein se trouve impliqué presque exclusivement dans la réalisation de « petits films » et de « documentaires », c'est « par nécessité » – et nullement par la volonté d'accomplir une prétendue démarche militante – : il se trouve dans la condition de *devoir* les « accept[er] », faute de mieux. C'est une « nécessité », en effet, qu'il ressent comme une descente dans la hiérarchie de la production artistico-cinématographique ; comme une situation qui serait, *pour lui, anormale* – que l'on remarque qu'il parle de ces travaux comme « ne répondant en rien à mes réalisations normales ».

Et, en effet, rappelons que dans une autre lettre – sans date, mais attribuable au début de sa carrière –, Epstein avaient avoué des « prétentions au Grand Cinéma d'Art » qu'il craindrait « enterre[r] »¹²⁷⁷. On ne peut pas négliger que sa conception de l'activité

1270 V. Mortari, « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes », cit.

1271 Cf. F. Albera, « Sociologie d'Epstein : de Pathé-Consortium à Albatros », cit., p. 231 ; et Dimitri Vezyroglou, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS, 2011, p. 33-34.

1272 L'acte d'inscription au Registre du Commerce de Les Films Jean Epstein date du 05/01/1927 – cf. E18-B12 – et son activité commerciale cesse à la fin de 1928 comme l'atteste sa radiation officielle du Registre de Commerce le 22/04/1933 – E17-B12.

1273 Il s'agit de : *Mauprat*, *Six et demi x onze*, *La glace à trois faces* et le court-métrage *Au pays de George Sand* – connu aussi comme *Nohant* ; cf. V. Mortari, « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes », cit., p. 76-78.

1274 Cf. *ibid.*, p. 74-83.

1275 Cf. *ibid.*, p. 67.

1276 Lettre du 8 juin 1930 à M. Herondelle (cabinet de l'avocat Durand-Villette) – E16-B12.

1277 La lettre sans date de J. Epstein à [probablement] Gance, où il l'invite à assister à la projection de son dernier film (non nommé) – E113-B26. La lettre porte en tout cas l'en-tête de l'Institut Pasteur : elle peut donc être datée à l'année de distribution du film *Pasteur* (1922-1923) ou celui successif, à savoir *L'auberge rouge* (1923).

poético-esthétique s'est développée à l'école de l'*anti-conformisme esthétiste* d'empreinte romantique – de Delluc et du dannunzian Canudo – : là gisent ces valeurs et ces finalités qui le conduisent à ses tonitruantes « prétentions » artistiques et, inévitablement, à travailler pour les plus grandes firmes françaises des années 1920 – de Pathé-Consortium à Cinéromans, d'Albatros à la Société Générale des Films. En somme, le virage d'Epstein dans les années 1930 vers la réalisation de « petits films » et « documentaires » ne nous semble attribuable qu'aux mésaventures de sa carrière – plutôt qu'à un véritable engagement politique.

L'on a soutenu, d'ailleurs, qu'Epstein se soit tourné vers le cinéma seulement dans un second temps, après avoir échoué dans la carrière littéraire¹²⁷⁸. En d'autres termes, s'ouvre la perspective envisagée par Hagener¹²⁷⁹, selon laquelle, le combat des cinéastes de l'*avant-garde aristocratico-transcendantaliste* – de ladite « première avant-garde » – s'oriente, bon gré mal gré, vers une élévation du statut culturel du cinéma jusque dans le panthéon de la Poésie, des Arts reconnus comme majeurs, selon les hiérarchies spiritualistes qui humilient les arts considérés manuels et mécaniques. Un combat qui, *effectivement*, ne semble pas dépasser la tentative de se tailler une place dans l'univers de la culture dite « haute », à laquelle la production cinématographique était, alors, en train de s'ouvrir, d'ailleurs, en coïncidence avec l'intérêt croissant des intellectuels et de la bourgeoisie pour les films – phénomène dont relatent, par exemple, l'institution des « premières », la promotion publicitaire à grande échelle et la substitution de l'« ensemble de salon » par l'« orchestre symphonique », comme l'observèrent Adorno et Eisler, outre l'amélioration du décor et du confort des salles de projection¹²⁸⁰. Comme si le combat de cette *avant-garde réactionnaire* répondait, en réalité, à certaines exigences de la haute bourgeoisie, désireuse elle-même de se distinguer, culturellement aussi, de la masse. Et l'on peut même découvrir un Blaise Cendrars – écrivain et théoricien du cinéma proche d'Epstein et Gance, habituellement considéré comme une figure de premier plan de ladite « avant-garde » – euphorique comme le dernier des feuilletonistes, la bave à la bouche rien qu'à l'idée qu'à Hollywood l'on tire une superproduction de son *L'or* – sorti aux USA comme *Sutter's gold* et qui avait eu

1278 Cf., notamment, Jacopo Comin, « Appunti sul cinema d'avanguardia », in *Bianco e Nero*, n. 1, janvier 1937, p. 16, où il est définit un « écrivain raté » ; et Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, André Martel, 1948, p. 146-147.

1279 Cf. *supra*.

1280 Cf. *supra*.

« beaucoup de succès »¹²⁸¹.

Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que les débats et les projections des films de cette *avant-garde* ne se font pas dans les quartiers ouvriers et ne s'adressent pas, en tout cas, aux classes sociales inférieures – comme celles du Volksfilmverband für Filmkunst en Allemagne ou, plus tard en France, des Amis de Spartacus –, mais en des salles destinées à ladite « élite intellectuelle »¹²⁸² – coïncidant invariablement avec celle financière –, et même en des projections privées, dans les cénacles artistico-intellectuels animés et soutenus par la haute bourgeoisie – sinon l'aristocratie survivante. Leurs articles sont publiés dans des revues de haut caractère artistico-scientifique et leurs initiatives, comme nous l'avons déjà rappelé, trouvent une place au Salon d'Automne (1921-1923) – auquel participe Epstein¹²⁸³ –, au Musée Galliéra (1924) et à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs (1925)¹²⁸⁴.

Or, cette conception poético-esthétique hiérarchique d'Epstein, où les « petits films » et les « documentaires » paraissent *anormaux* pour un artiste du rang auquel il pense appartenir, trouve inévitablement une correspondance dans la hiérarchie des collaborateurs à la réalisation d'un film et de leurs salaires. Si vraiment, comme le soutient Wall-Romana, Epstein « croyait » dans l'« égalité des salaires », il n'aurait eu occasion meilleure de le démontrer que lorsqu'il fut producteur de ses propres films avec LJE ; et bien, comme le « révèlent » les « documents d'archive » – pour reprendre l'expression du chercheur américain –, dans un devis des coûts d'*Usher*, sur une somme totale prévue de 407.550Frs, 50.000 sont réservés aux metteur en scène – Epstein lui-même –, mais seulement 10.000 pour l'acteur devant interpréter Roderick – où sont indiqués les noms de Blanchar et Artaud¹²⁸⁵. D'ailleurs, de la correspondance émerge que le costumier devait être payé 4.000Frs et que 6.000Frs étaient destinés à un ensemble de collaborateurs divers¹²⁸⁶. En plus, lorsque, entre octobre et novembre 1928, se finalise la vente du film pour la distribution dans les salles franco-belges, des 30.000Frs qu'Epstein reçoit de la société Seyta en tant que garantie, 7.000 seront utilisés pour payer la femme de Gance – laquelle avait interprété le

1281 Dans une lettre de Cendrars à Gance du novembre 1926, il se dit « prêt à faire le scénario et même d'aller en Amérique assister éventuellement le metteur-en-scène. Je conçois une superproduction américaine, nationale, très grande » – G558-B112.

1282 Cf. *supra*.

1283 Il participe à l'édition de 1923, avec une conférence dont sera tiré l'article « Rythme et montage » aujourd'hui in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 121.

1284 Cf. *supra*.

1285 G558-B112.

1286 Lettre d'Epstein à Mme Viel du 28/09/1928 – E16-B12.

rôle de Madeleine – tandis qu'il en garde 20.000 pour lui¹²⁸⁷.

Mais, admettons qu'Epstein se soit fait le promoteur de l'« égalité des salaires » seulement plus tard, au cours des années 1930, peut-être lorsqu'il – telle est la prétention de Wall-Romana – s'approcha de certains mouvements de revendication sociale. Toutefois, lorsqu'il travaille pour la Vandal, Delac & Cie – pour laquelle il réalise *L'homme à l'Hispano* et *La châtelaine du Liban*, deux fictions sorties en 1933 et qui reprennent, à bien des égards, le style *esthétiste* des productions Albatros –, il avoue espérer « p[ouvoir] retrouver [s]on "standing" ancien soit 100.000 à 200.000FrS d'appointements par an »¹²⁸⁸. Cependant, ces deux films se révéleront des échecs – de critique aussi¹²⁸⁹ – et Epstein sera encore contraint de mendier « même un emploi quelconque ».

Mais il est peut-être encore plus significatif qu'au lendemain de la chute du Front Populaire, Epstein prépare un nouveau projet, *Au péril de la mer*, dans le devis duquel – daté juin 1938 – 15.000FrS sont prévus pour les réalisateur et seulement la moitié pour l'opérateur et son aide¹²⁹⁰. Également, après la guerre – début 1946 –, il envisage un plus gros projet de film, devant s'intituler *Pastorale* : ici encore, pour le réalisateur il prévoit 500.000FrS, mais 250.000 pour le directeur de production, 200.000 pour le scénario, 100.000 pour l'assistant metteur en scène¹²⁹¹. Et nous retrouvons une hiérarchie similaire – qui est, d'ailleurs, la pratique courante dans l'industrie de l'époque – aussi pour le devis du projet *Fêtes et danses des Pays de France* – daté de janvier 1952 – où sa part est fixée à 600.000FrS, contre 400.000 pour l'ensemble des danseurs et maîtres de ballet¹²⁹².

En somme, tout porte à conclure que l'« égalité des salaires » du film *Artères de France* dont parle Wall-Romana, établie sur la vague des idéaux socialistes du Front Populaire, fut une condition qu'Epstein dut *subir* malgré lui, plutôt que *promouvoir* ou *soutenir*. Mais, nous si nous nous sommes attardés sur cette question, c'est moins pour démontrer qu'Epstein ne « croyait » pas à l'« égalité des salaires », que pour montrer, de la manière la plus évidente possible, la fragilité des argumentations de la rhétorique de cette

1287 Les restants 3.000FrS furent versés à un certain Goldenweiser qui avait été engagé par Epstein comme agent commercial ; cf. V. Mortari, « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes », cit., p. 78.

1288 Cf. un brouillon de lettre, destiné à quelqu'un – probablement un avocat – devant le conseiller sur comment se comporter face aux créanciers, dans lequel Epstein retrace le parcours de ses mésaventures financières depuis le début de sa carrière – E418-B79.

1289 Cf. Laura Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 143-146.

1290 E26-B13.

1291 E28-B13.

1292 E40-B15.

récente re-découverte *anti-conformiste* dont Wall-Romana constitue peut-être le cas-limite, dans sa tentative de créer le mythe d'un Epstein engagé dans la lutte pour des rapports sociaux égalitaires et démocratiques et d'en rapprocher la pensée de celle d'intellectuels matérialistes dialectiques et communistes comme Eisenstein et Benjamin.

Le fait est que, nonobstant la fragilité des argumentations des *anti-conformistes* qui re-découvrent Epstein, la question des implications politiques de sa pensée et de ses œuvres reste problématique. Car il est bien vrai que, dans une page de *Le cinéma du Diable* (1947), Epstein relie explicitement le cinéma – en tant qu'agent « diabolique » – à la « grande révolution française », à la « démocratie », au « communisme soviétique » même, et, plus en générale, à tout système « égalitaire » y compris ce christianisme primitif qui, selon Epstein, « réalisa une organisation communiste » qu'il n'hésite pas à définir en tant que « forme historiquement première et peut-être aussi dernière de la démocratie »¹²⁹³. Mais, de ces quelques phrases l'on peut voir, déjà, combien son discours est peu rigoureux et mérite d'être mis en discussion – car si ce « communisme chrétien » avait été vraiment la *dernière* forme de démocratie, les exemples de la Révolution Française et du « communisme soviétique » en tant que « système[s] démocratique[s] » n'apparaissent-ils pas, déjà, comme problématiques, sinon des simples concessions rhétoriques ?

Notre hypothèse est que cette profession de foi, disons, *démocratico-égalitaire* d'Epstein – une déclaration à notre connaissance très rare, sinon unique, dans le panorama de ses textes publiés et non publiés – constitue, en réalité, un pur tour de force rhétorique qui pourrait aisément être mis en cause, non seulement par certains documents d'archive, mais déjà par un regard un peu plus attentif du *discours* epsteinien : les vertus communicationnelles qu'il attribue au cinéma, ne sont pas *démocratiques* – impliquant l'exercice du pouvoir de la part de tous les individus composant le peuple –, mais proprement *démagogiques* et aisément associables à la théorie platonicienne, proprement aristocratique, de la « persuasion » – nous le verrons. Et de la légèreté des affirmations epsteiniennes, témoigne aussi le fait que, à l'heure où l'on connaît bien, désormais, l'orientation prise par la politique stalinienne, Epstein puisse parler du « communisme soviétique » comme du régime qui « réalise une démocratie au plein sens étymologique du mot »¹²⁹⁴.

1293 J. Epstein, *Le cinéma du Diable*, cit., p. 360.

1294 *Ibid.*, p. 360.

En d'autres termes, si en apparence la dernière phase de la pensée epsteinienne semble défendre explicitement les valeurs de la tendance que nous avons définie *démocratico-matérialiste* – se développant, justement, de la Révolution Française à celle Russe et, de manière correspondante, du rationalisme empiriste et de la dialectique idéaliste au matérialisme dialectique –, notre hypothèse c'est qu'Epstein élabore une théorie communicationnelle qui s'accorde parfaitement avec sa philosophie métaphysique néo-romantique et, en dernière instance, programmatiquement anti-démocratique. L'apparition soudaine, au lendemain de la Seconde Guerre, d'affirmations d'orientation *progressiste* dans les textes epsteiniens ne devrait être regardée, alors, que comme une simple concession rhétorique au climat idéologique du moment historique. Et il s'agira de comprendre, déjà, la signification réelle des termes-concepts de « démocratie » et « communisme », au-delà de leur connotation immédiate, à l'intérieur de l'évolution du discours epsteinien.

III.2. Chapitre 2

Jean Epstein ou le cinéma comme instrument au service de l'avant-garde aristocratico-transcendantaliste

D.3.1. La position finale de la pensée epsteinienne

D.3.1a. Démocratie ou démagogie ?

Essayons de ne pas nous faire pas aveugler par l'éclat des phrases-slogans qu'Epstein formule dans le chapitre *La langue de la grande révolte* de son dernier grand ouvrage publié : *Le cinéma du Diable*¹²⁹⁵. Essayons de démêler cette embrouille qui couvre le cœur de la pensée epsteinienne et qui fait apparaître le cinéma comme l'instrument infaillible de l'affirmation de la démocratie égalitaire.

Du contexte dans lequel le chapitre en question s'insère, qu'il suffise de savoir, pour l'instant, que la thèse fondamentale de *Le cinéma du Diable* consiste en une opposition radicale entre une sorte de force universelle et trans-historique qui empêcherait le changement – symbolisée par la figure de Dieu – et une sorte de force tout aussi universelle et trans-historique qui, au contraire, impliquerait le changement – symbolisée par la figure du Diable.

Or, Epstein croit que le cinéma est l'un des agents « providentiels » de cette force « diabolique » par laquelle devrait s'accomplir une « révolte », un changement général, bouleversant l'état des choses pour établir un régime démocratique. Régime qui serait « diabolique » lui aussi, car « issu » de cette Révolution Française, qui s'était dressée contre la domination de l'« Église » alliée des « princes ». Epstein peut en conclure, alors, que la « démocratie est devenue un système diabolique » et que le cinéma, à son tour, serait devenu « diabolique parce que démocratique » et « démocratique parce que diabolique ».

Sauf que *Le cinéma du Diable* est publié en 1947 et, selon la formulation que nous fournit Epstein lui-même, le « système démocratique issu » de la Révolution Française, « ou

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 359-361 [nous tirons, de ces pages-ci, toutes les citations d'Epstein qui suivent dans les prochains paragraphes].

appuyé sur elle », se serait *déjà* établi depuis un siècle et demi. Il est vrai que les démocraties libérales venait de subir une grave phase de crise, due aux fascismes ; mais Epstein n'en fait pas la moindre mention. Le cinéma est donc appelé à déclencher une révolution *démocratique* contre un « système » qu'Epstein reconnaît *déjà* comme *démocratique*. L'on observera, cependant, qu'Epstein regroupe le « capitalis[m]e » et l'« impérialis[m]e » avec les forces *divines*, rigides et « anti-révolutionnaire[s] » de la « féodal[ité] ». L'on peut entendre, alors, qu'Epstein voulait affirmer que le « système démocratique issu » de la Révolution Française « ou appuyé sur elle », était de type « capitaliste » et/ou « impérialiste », et que, donc, il ne s'agissait pas d'un régime réellement *démocratique*.

Le discours epsteinien n'offre aucun véritable éclaircissement direct à cet égard. Cependant, on y trouve l'allusion au fait que « tout gouvernement » semble, en fin de compte, pouvoir être lié aux forces *divines* « contre-révolutionnaire[s] ». De manière que, même le « système démocratique » devrait être considéré comme « contre-révolutionnaire », une fois instauré en tant que « gouvernement ». En d'autres termes, la force conservatrice de Dieu et celle révolutionnaire du Diable sont théorisées par Epstein en tant qu'abstraites, universelles et trans-historiques – comme une sorte d'*esprit de conservation* contre un *esprit de changement* – pouvant s'échanger continûment d'habits en fonction des cycles des événements. Ces forces – spirituelles – ne sont que des concepts *relatifs*, pouvant s'incarner en tout phénomène et son contraire selon le moment : selon la logique epsteinienne, ce qui fait de la « démocratie » un phénomène « diabolique », ce ne sont pas ses valeurs, les contenus qu'elle défend et demande d'établir, mais, plutôt, le fait qu'elle a exigé et apporté un *changement*. C'est pour cette raison que, la démocratie libérale s'étant désormais installée en tant que gouvernement, *n'importe quelle autre force exigeant son changement, sinon sa révolution* – soit-elle le fascisme, le communisme ou, à son tour, la monarchie –, devient une force « diabolique » et, selon la logique epsteinienne, à défendre et soutenir.

Epstein exemplifie parfaitement lui-même ce jeu que sa théorie instaure : les chrétiens et leur Dieu, observe-t-il, furent, au début, *diaboliques*, car ennemis du pouvoir impérial romain – le « gouvernement » dominant de l'époque. « Forme première et peut-être aussi dernière de la démocratie », le premier Christianisme, toutefois, « s'empar[a] des leviers impériaux de commande » et « conqui[s], transform[é] par le pouvoir et la richesse

[...] devenait seigneuria[1] et féoda[1], capitaliste et impérialiste à son tour » : « Dieu », au nom duquel les chrétiens avaient « réalis[é] une organisation communiste », « dès lors, apparut surtout comme l'ami des puissants, le protecteur des princes, le soutien de tout gouvernement, le gendarme suprême, le contre-révolutionnaire par excellence ». Ainsi, dans l'évolution historique, la force idéologico-politique – en l'occurrence le Christianisme – qui auparavant incarnait *l'esprit du changement* devient celle qui incarne *l'esprit de conservation* et de *domination*. Maintenant, semble nous dire Epstein, ce serait le tour de la « démocratie », telle qu'elle avait été promue par la Révolution Française : jadis incarnation de *l'esprit du changement*, elle aussi, comme le Christianisme, se serait faite conquérir par le « pouvoir » et la « richesse » ; elle aussi serait devenue l'« ami des puissants », « capitaliste » et « impérialiste ».

Dès lors, il faudra s'attendre à qu'une nouvelle force idéologico-politique incarne *l'esprit diabolique du changement*. Or, si nous suivons la logique du discours epsteinien, les fascismes pourraient bien incarner ce changement : par rapport au « système démocratique issu » de la Révolution Française – la démocratie libéralo-bourgeoise –, ils furent une force idéologico-politique *révolutionnaire* – et, en effet, se présentèrent de la sorte. Mais, comme nous l'avons déjà souligné, *maintenant* – car, dans sa jeunesse, il avait montré apprécier la dictature mussolinienne –, Epstein ne fait aucune allusion aux récentes vicissitudes liées aux fascismes. Il s'agit, donc, de comprendre la détermination précise de ce nouveau « système », pourtant encore défini « démocratique », que le cinéma est appelé à instaurer à la place de celui qui, selon Epstein, aurait dominé depuis la Révolution Française.

Le point est que, en dépit des phrases-slogan et des tours de force rhétoriques – sur lesquels a probablement joué une forte pression le climat idéologico-politique du Second Après-Guerre –, le système de rapports que le cinéma est appelé, par Epstein, à instaurer n'est nullement *démocratique*, mais, comme nous l'anticipions, *démagogique* : la critique qu'Epstein meut contre la démocratie « capitaliste » et « impérialiste » issue de la Révolution Française n'est que le développement de la critique qui fut menée par le Romantisme ; ce n'est que l'attaque menée par l'*avant-garde aristocratico-transcendantaliste* contre l'hégémonie bourgeoise et les progrès en sens démocratico-matérialiste.

Une critique qui commence par le rejet, devenu désormais un *topos* habituel de l'*irrationalisme* néo-romantique, du rationalisme de « nos deux grands maîtres à penser », Descartes et Kant – arbitrairement et superficiellement confondus en une seule position philosophique –, accusé de contraindre l'« esprit » dans un cadre de rapports cause-à-effet spatio-temporels « inamovibles », fixés une fois pour toutes. Mais, la faute de ce *rationalisme empirique* ne serait pas seulement d'« ignorer que l'âme et la raison sont des fonctions essentiellement variables » – ce qui est une déformation aussi impitoyable que grossière de la pensée de Descartes et de Kant – : le problème, observe Epstein, c'est que par là précisément – à savoir par la « rigueur » de son « déterminisme causal scientifique » « où chaque phénomène a reçu sa nature et sa place exactes, auxquelles rien ne devrait jamais changer » –, le *rationalisme empirique* aurait hérité et développé l'« absolutisme religieux » ou « fixisme théologique ».

Certes, méconnaître l'évolution du rationalisme de Descartes à Kant, et de celui-ci aux derniers développements *positivistes* de la physique expérimentale, c'est déjà problématique ; mais méconnaître que ce fut précisément cette tendance rationaliste critico-empiriste qui mit en cause – comme nous avons essayé de le montrer précédemment – les racines-mêmes de l'« absolutisme religieux » et du « fixisme théologique », c'est déformer totalement les rapports réels des conflits idéologico-politiques de l'Âge Moderne. Et ayant ainsi réduit le *rationalisme empirique* à un système de « valeurs fixes », de rapports mécaniques inlassablement répétés, de « vieilles et rigides lois [qui] ne peuvent que propager la forme classique de la pensée » ; l'ayant réduit, autrement dit, à une « représentation fixiste de l'univers » et, donc, à une « force conservatrice », Epstein peut, selon la plus typique rhétorique néo-romantique, lui opposer le « perpétuel mouvement novateur de la vie » ; il peut, donc et selon la même rhétorique, opposer à la « loi » du « raisonnement », celle du « sentiment » : « contre-révolutionnaire » la première, « diabolique » et « démocratique » la seconde, au service de laquelle Epstein réclame l'intervention du cinéma.

Et c'est précisément la conceptualisation de cette intervention *anti-rationaliste* et, par là même, *démocratique* du cinéma, qui apparaît comme le plus habile – si volontaire – ou le plus grossier – si involontaire – tour de force logico-rhétorique d'Epstein. Sa thèse fondamentale, c'est que le cinéma serait « démocratique » dans la mesure où il accomplirait

le rêve, toujours échoué – et depuis Babel, toujours craint par le Dieu « gendarme » de l'anti-révolution –, d'un « langage universel ». Car le cinéma, rappelle Epstein, est né *muét* : fondamentalement, il ne communique pas par la parole et le discours, mais par des images visuelles. Selon le théoricien-cinéaste, il faudrait « reconn[âître] » alors – de manière aussi arbitraire que discutable – que le « caractère essentiel » du cinéma consiste dans le fait qu'il s'adresse au « sentiment » et non à la « raison » – car « aux yeux » et non « aux oreilles » ! –, et que, donc, sa « langue » peut être « comprise de toutes les foules ». Il faudrait reconnaître, en d'autres termes, que le cinéma « s'exprim[e] selon la psychologie d[es] foules et non selon la raison des individus ».

Nous voyons, enfin, que l'intérêt idéologico-politique du cinéma commence à se révéler plus précisément. C'est que, par ses conditions même d'existence, l'expérience de la vision du film démantèle la base-même du *rationalisme empirique* : le sujet comme individu capable d'exercer sa raison. Le cinéma intervient providentiellement dans la lutte contre les forces prétendument conservatrices du rationalisme empirique, parce que, observe Epstein, il présuppose les conditions propres des « mentalités collectives [...] peu soumises au raisonnement ». C'est-à-dire que la « langue universelle » du cinéma communique dans des conditions où les individus – devenus une nouvelle entité, la « foule » – « ne déduisent, ni ne critiquent », mais, en revanche, « éprouvent », « induisent », « s'émeuvent » et « agissent ». Autrement dit, accomplissant le rêve romantique d'une poésie *populaire*, l'action pseudo-démocratique du cinéma renouvelle, dans sa modalité structurelle, les rites sacrés des anciennes religions, désormais désuets et inefficaces : déployer une « éloquence » « simple et concrète », non seulement accessible à un public aux « facultés psychiques [...], en un sens, restreintes » – « fût-il » même « analphabète » – ; mais, en plus, une éloquence qui soit capable de « prouve[r] par évidence » et « convainc[re] par amour ou haine », c'est-à-dire de manière inconditionnée et définitive, sans que le *contenu* communiqué – sur lequel, d'ailleurs, Epstein ne donne aucune prévision – puisse être soumis à l'*analyse*, à un *examen* ou *discussion critique*. Ainsi, selon Epstein, le « film » se présenterait comme l'instrument privilégié des forces diabolico-révolutionnaires dans la mesure où il serait capable de communiquer à « tout un peuple » des « signes » universellement compréhensibles précisément dans la mesure où ils se dérobent à toute *pensée critique* et apparaissent, par là, comme les *preuves irréfutables, immédiatement convaincantes*, d'un

certain contenu. Bref, selon le tour de force logico-rhétorique d'Epstein, le cinéma serait un instrument de communication « au plus haut point égalitaire et démocratique », dans la mesure où il agirait comme le plus puissant « moyen de persuasion » de masse.

Tel est, en somme, le concept epsteinien d'un cinéma *révolutionnaire* et *démocratique* : en tant que *medium* capable de *convaincre*, de *persuader*, le plus grand nombre possible d'individus, d'un *contenu* non déterminé : lequel devra, donc inévitablement, être décidé par l'auteur – ou les collaborateurs principaux – du film. Il est évident que, par là, le cinéma n'instaure nullement des rapports *démocratiques*, c'est-à-dire des rapports où tous les individus concernés exercent le même pouvoir ; il s'agit en revanche de rapports proprement *démagogiques*, c'est-à-dire des rapports selon lesquels une *minorité conduit le peuple* et exerce son pouvoir *sur le peuple*. En d'autres termes, Epstein propose cette modalité de communication *sentimentale* et *accessible à tous*, pseudo-démocratique et sournoisement autoritaire, qu'avaient exigé autant le culte des dieux que celui des rois.

C'est un rapport d'*autorité*, donc, que le cinéma est appelé à instaurer car la spécificité de sa *communication* devrait consister, selon Epstein, dans le fait qu'elle ne *présente* pas un certain contenu et une certaine forme, mais qu'elle les *impose* ; elle ne se fait pas *comprendre*, mais se fait *accepter*. En d'autres termes, ce contenu et cette forme doivent se dérober à toute *critique*. Et telle était, précisément, l'implication politico-morale fondamentale de la poétique et de l'esthétique romantiques. Outre que chez Novalis ou Schelling¹²⁹⁶, nous pouvons trouver un exemple extrêmement clair de cette instrumentalisation des œuvres poético-esthétiques à une fonction de propagande populaire au service de l'aristocratie dans la *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile, démontrée par le raisonnement et par l'histoire*, écrite en 1796 par le vicomte de Bonald, l'un des majeurs idéologues de la réaction anti-révolutionnaire. La distinction transcendantaliste habituelle entre hommes supérieurs et inférieurs légitime, comme chez Novalis, une conception des rapports sociaux modelés sur la matrice des rapports *paternels*

1296 Schelling avait défini l'œuvre d'art comme ce « simple phénomène qui, tout en étant incompréhensible, ne peut cependant être nié » ; comme la « seule et éternelle révélation qu'il y ait, et le miracle qui, n'eût-il existé qu'une fois, devrais nous convaincre de l'existence absolue de cette réalité la plus élevée », cette « puissance qui sépare » l'artiste « de tous les autres hommes ». Entendue de la sorte aussi par Novalis, l'œuvre d'art devait exclure la critique de son domaine : « Le sens de la poésie a beaucoup en commun avec le sens mystique. Le sens et le sentiment de ce qui est propre, personnel, inconnu, mystérieux, de ce qui doit être révélé, l'accidentel nécessaire. Il représente l'irreprésentable. Il voit l'invisible, sent l'imperceptible, etc. La critique de la poésie est un non-sens ». Cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal* [1800], trad. C. Dubois, Louvain, Peeters, 1978, p. 250 et Novalis, *Fragments des dernières années* [1799-1800], in Id., *Œuvres complètes*, t. I, trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, § 304, p. 422.

– où l'on suit la chaîne dieu-humanité, roi-sujets, père-famille –, où le peuple est considéré comme un troupeau *spirituellement inférieur* qui doit être dirigé par les détenteurs du pouvoir spirituel – et matériel –, à savoir, les aristocrates. Les hommes du « peuple », en fait, seraient incapables de sortir d'un « état habituel d'enfance », car, tout comme les « enfants » – et les « femmes » –, ils n'exerceraient que des « occupations purement mécaniques »¹²⁹⁷. Ces trois catégories humaines ne sont, en somme, que « cœur et *sens* » ; ils nécessitent une *éducation* spécifique, donc : non pas leur *apprendre* à *comprendre* ces prétendus principes qui légitiment leur condition et la hiérarchie sociale, mais, « il faut », plutôt, « diriger » leurs « *sentiments* » ; il s'agit de « former [leur] *cœur* et non [leur] *esprit* »¹²⁹⁸. Voilà l'intérêt des beaux-arts dans l'« éducation sociale »¹²⁹⁹. Les travaux des « poètes », des « peintres », de « musiciens », sont fort « utiles », donc : la réaction dit qu'« il ne faut pas le bannir, mais il faut les régler ». C'est-à-dire, les « asservir » à nouveaux aux valeurs spirituelles déterminant la hiérarchie réelle, afin de garantir la *restauration* de l'« antique et *nécessaire* distinction des ordres » ; en cela consiste l'organisation sociale des mythes – de l'art – par la réaction ultra-conservatrice. Elle n'est qu'une réponse à ces « liberté indéfinie de la presse » et « tolérance illimitée des opinions » qui avaient porté au « soulèvement général » de 1789 et au déséquilibre qui en suivit¹³⁰⁰ ; c'est-à-dire, à la prétention que n'importe qui puisse critiquer l'ordre *révélé* par ces sacerdotés de l'Esprit et proposer un autre système de valeurs.

Cette théorie de l'œuvre d'art comme *medium de persuasion de masse*, de formation de l'opinion publique et du consensus, nous la retrouvons, d'ailleurs, dans sa formulation la plus importante, dans *La république* de Platon – lequel, diversement de ce que l'on croit le plus souvent, tenait l'action de la poésie dans la plus haute considération. Il faut cependant bien mettre en relief qu'Epstein assume une position philosophique différente par rapport à

1297 « Trois sortes de personnes sont dans la société plutôt que de la société ; la société doit les protéger, mais elles ne sont pas faites pour la défendre ; elles appartiennent à la société naturelle plutôt qu'à la société politique, à leur famille plutôt qu'à l'État. Ce sont les enfants, les femmes, et le peuple, ou ceux qui exercent une profession purement mécanique. C'est la faiblesse de l'âge, du sexe et de la condition » ; Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald, *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile, démontrée par le raisonnement et par l'histoire* [1796], in Id., *Œuvres*, Paris, Le Clere, 1843, t. XV, p. 6.

1298 « Le peuple, ou ceux que leurs occupations purement mécaniques et continuelles retiennent dans un état habituel d'enfance, ne sont que cœur et *sens*. Leur esprit ne peut pas s'exercer assez sur les objets des connaissances humaines, pour qu'il soit possible et utile de les leur donner. Car les demi-connaissances, bien plus communes qu'on ne pense, les lueurs fausses et obscures en tout genre, font la honte de l'homme et le malheur de la société. La raison du peuple doit être ses *sentiments* ; il faut donc les diriger, et former son *cœur* et non son *esprit* » ; *ibid.*, p. 9.

1299 « Ce que je dis des productions [littéraires] de l'esprit peut, avec bien plus de raison encore, s'appliquer aux productions des arts : tous les esprits ne comprennent pas, mais tous les yeux voient » ; *ibid.*, p. 184.

1300 Cf. *ibid.*, p. 179 sq.

celle du vicomte de Bonald ou de Platon : nous les avons évoqués pour rendre plus explicite que le programme de communiquer de manière accessible – *irrationaliste* – au plus grand nombre d'individus ne fait pas de ce même programme un projet « démocratique », « égalitaire » ou – comme le voudrait Wall-Romana – « anti-élitiste »¹³⁰¹. Au contraire, il faut avoir clairement à l'esprit que ce programme – où la « foule » est considérée comme un troupeau de brutes – a été inlassablement reproposé par toute la tendance aristocratico-transcendantaliste, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. La distance qui sépare Epstein du vicomte de Bonald et de Platon – bien qu'il accueille, de ce dernier, toute la théorie de l'*éros platonique* et, donc, le fondement de sa théorie gnoséologique – est la même qui sépare l'ancien transcendantalisme du nouveau, lequel, comme nous l'avons vu, méconnaît toute source de vérité et de réalité extérieure au Moi, pour affirmer sans équivoques la théorie de l'Homme-Dieu ou, plus précisément, du Moi-Dieu. Mais, par rapport à l'ancien transcendantalisme, le nouveau ne maintient pas seulement le refus de toute immanence de la réalité matérielle, de toute autonomie des êtres en dehors de la création spirituelle : il en maintient aussi le caractère foncièrement *aristocratique*.

Et l'aspect le plus intéressant de la parabole epsteinienne consiste, peut-être alors, en ceci : dans son incapacité à formuler une valable – de sa cohérence logique à son application dans la praxis – théorie de l'émancipation des hommes, lorsqu'il se trouve – peut-être sincèrement, peut-être sous la pression de la conjoncture historique – dans la situation de s'y essayer. L'ironie tragique de la dernière phase de sa pensée est celle de croire pouvoir concilier la philosophie néo-romantique – notamment nietzschéenne – de laquelle il s'était toujours explicitement déclaré l'élève – et qu'il avait toujours justement comprise comme aristocratico-transcendantaliste –, et la réalisation d'une société concrètement *démocratique et égalitaire*, sinon *communiste*. À bien des égards, certains dadaïstes et certains surréalistes s'étaient déjà retrouvés dans cette même fâcheuse situation.

1301 C. Wall-Romana, *Jean Epstein*, cit., p. 3.

III.2.1b. Quel communisme ?

Et l'endroit le plus significatif où ce caractère tragico-ironique se manifeste, réside dans la conception epsteinienne de « communisme », tout aussi problématique que celle de « démocratie ». Elle apparaît douteuse déjà à partir du moment où Epstein ne semble pas reconnaître la différence radicale qui sépare l'« organisation communiste » du Christianisme primitif – définie comme la « forme historiquement première et peut-être aussi dernière de la démocratie » – et le « communisme soviétique » – qui « réalise[rait] », selon Epstein, « une démocratie au plein sens étymologique du mot ». Dans *Le cinéma du Diable* le rapport entre ces deux *communismes* reste imprécis, mais il est développé par Epstein en des notes manuscrites inédites que l'on retrouve dans une série de petits papiers carrés où il retrace les vicissitudes de ce qu'il appelle l'« éternel communisme »¹³⁰². Ces notes – comme nous le verrons – s'appuient largement sur la lecture de *Le Christianisme antique* d'Albert Dufourcq, publié en 1939¹³⁰³, dont Epstein copie et commente plusieurs passages¹³⁰⁴. Ce qui permet de dater les observations sur l'« éternel communisme », au plus tôt aux années de la Seconde Guerre et, donc, à l'époque de la rédaction de *Le cinéma du Diable*.

Dans le manuscrit intitulé *Éternel communisme*, Epstein distingue entre le « communisme médiéval » et « idéaliste » théorisé et, dans une certaine mesure, réalisé par une certaine « chrétienté » – celle hérétique – et celui « marxiste », « élaboré au cours du XIXe siècle » et « basé sur une conception matérialiste du monde ». Epstein reconnaît la différence fondamentale de ces deux *communismes* dans le fait que, à partir de deux visions du monde opposées, pour l'un, la « profession de pauvreté » et la « pratique de l'égalité » ne représentait qu'un « moyen » pour le « salut éternel de l'âme » ; tandis que pour l'autre, la « répartition plus juste du travail et du profit » ne constituait qu'une « fin » strictement mondaine – une « fin en soi »¹³⁰⁵, Epstein arrive à écrire, même –, devant structurer une « existence » proprement « terrestre », « déroulée sous un ciel fermé et terminée par le néant »¹³⁰⁶.

De cela, l'on pourrait tirer l'impression qu'Epstein considère ces deux *communismes*

1302 Il s'agit de quinze papiers recto-verso contenus in E110-B26. Les citations d'après ce manuscrit seront notées en bas de page par le titre [*Éternel communisme*], suivi du numéro de la page du manuscrit – de 1 à 15 –, suivi de la lettre R pour indiquer le recto de la feuille ou de la lettre V pour en indiquer le verso.

1303 Albert Dufourcq, *Le christianisme antique. Des origines à la féodalité*, Paris, Hachette, 1939.

1304 Dans seize pages manuscrites in E110-B26. Les citations d'après ce manuscrit seront notées en bas de page par le titre [*Commentaires à « Le christianisme antique »*], suivi du numéro de la page du manuscrit – de 1 à 16.

1305 J. Epstein, [*Éternel communisme*], cit., p. 12V.

1306 *Ibid.*, p. 1V-2V.

comme complémentaires ou que le second soit comme la forme désenchantée du premier. Mais, en réalité, l'on s'aperçoit que, selon l'argumentation epsteinienne, d'une part, le *communisme chrétien* lui-même demande aussi l'établissement de certains rapports matériels, et que, d'autre part, la vision du monde sur laquelle s'appuie le *communisme marxiste* est réduite à un plat matérialisme, sans aucune mention à la pensée dialectique. Epstein s'aperçoit justement, en effet, que la « plupart des grandes hérésies médiévales offr[ai]ent, étroitement mêlé à leurs revendications religieuses, un aspect social prononcé », « impliqu[ant] un bouleversement profond de la structure de l'État » féodal, dans la mesure où il « comportait [...] la mise en commun des moyens de production »¹³⁰⁷ et, comme nous l'avons déjà rappelé, la « pratique de l'égalité ». Ainsi, comme Epstein le souligne à plusieurs reprises, ce *communisme chrétien* n'était pas seulement « mystique », mais aussi « social »¹³⁰⁸, et l'élaboration marxiste ne semble rien ajouter aux revendications politiques du premier.

En ce sens, Epstein rappelle encore que les doctrines hérético-chrétiennes elles-mêmes avaient déjà « about[i] enfin à des soulèvements de pauvres et à des tentatives armées de communisme social et mystique », justement, mais dont la « réalisation » avait dû « se heurter inévitablement à l'Église et à l'État, menacés au même titre par ces Apostoliques égalitaires »¹³⁰⁹. Plus : les observations d'Epstein semblent même suggérer que les *règles* des congrégations hérético-chrétiennes exigeaient une égalité plus précise et sans conditions – en « poussa[nt] l'abnégation communiste jusqu'à céder leur femme au premier passant qui la leur demandait »¹³¹⁰ –, tandis que le marxisme aurait préconisé une « répartition du profit [...] proportionnelle à son intelligence et à son labeur »¹³¹¹. Mais on remarquera le caractère discutable de ces deux affirmations, car, en premier lieu, pour le *communisme marxiste*, le fait de céder sa femme au premier qui la demande, ne signifierait nullement pousser l'« abnégation communiste » au plus loin, mais la contredire, car ce serait déjà traiter la femme non comme un sujet qui aurait droit de participer à la *communio*n des biens de production et de consommation, mais comme l'un de ces biens. En deuxième lieu, selon la célèbre formulation marxiste – ou, mieux, reprise par le marxisme –, dans la société

1307 *Ibid.*, p. 1R-1V.

1308 *Ibid.*, *passim*.

1309 *Ibid.*, p. 15V-16R.

1310 *Ibid.*, p. 14R-14V.

1311 *Ibid.*, p. 2R.

communiste, la répartition des biens n'aurait nullement dû être réglée en proportion de l'« intelligence » et du « labeur » – ce qui correspond, plutôt, aux critères du libéralisme économique –, mais – et cela change de manière considérable l'organisation des rapports sociaux envisagée – selon les « besoins » de chacun¹³¹².

Enfin, le *communisme marxiste* ne se trouve pas seulement aussi lourdement qu'inconsciemment déformé par le discours epsteinien, mais, en dernière instance, il est même cantonné à l'avantage de celui *hérético-chrétien*. Car, d'une part, l'« idéal communiste » est réduit au rejet de la « propriété » prôné par les apôtres de la pauvreté monastique¹³¹³ – ce qui, encore une fois d'ailleurs, ne coïncide pas avec la doctrine marxiste, laquelle programme l'abolition de la propriété privée des moyens de productions mais nullement celle des biens de consommation et d'usage – et à une vague redistribution égalitaire des biens¹³¹⁴, et, d'autre part, la conception historique d'Epstein détruit totalement la dialectique matérialiste, dans la mesure où, écrit-il, l'« évolution économique de l'univers a[urait] suivi son évolution spirituelle »¹³¹⁵. En d'autres termes, le « soulèvement de l'ordre établi » représenté « aujourd'hui » par la « révolution économique » – tout comme celui au « XVIIIe siècle » par la « révolution philosophique » –, se configure presque comme le développement et la réalisation des « rêves » des « Apostoliques égalitaires »¹³¹⁶. Ainsi, terminée la Seconde Guerre, aux yeux d'Epstein, les rêves et prophéties hérético-chrétiennes semblent enfin s'avérer sous la forme d'un « processus psychologique » :

Une prophétie joachimite [...] annonçait un certain nombre de guerres, puis, après une bataille au cours de laquelle les paysans écraseraient les nobles, l'établissement d'une société communiste. L'égalité du couvent, image de la vie parfaite, aboutissait logiquement à l'égalité des hommes dans la vie économique. Si la règle, acceptée par les moines, est vraiment l'idéal humain, pourquoi ne s'efforcerait-on pas de l'appliquer à l'humanité entière ?

...ce processus psychologique qui, d'une vue purement religieuse de Joachim de Flore sur la réforme des cloîtres de son temps, fit tout d'abord éclore l'idée du gouvernement du monde par les grands ordres monastiques, puis celle d'une organisation communiste d'un groupe d'ascètes destinés à respecter les masses et à défendre la chrétienté, pour aboutir enfin à des soulèvement de

1312 « De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins » ; K. Marx, *Critique du programme du Parti Ouvrier Allemand* [1875-1891], trad. M. Rubel et L. Évrard, in Id., *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1963, p. 1420.

1313« [Les Frères de la Pauvre Vie] poussèrent le principe de pauvreté à l'extrême. Ils considéraient l'Église, avec toutes ses richesses, comme la grande prostituée. Ils se refusaient à tout travail, de peur que le travail ne leur procurât quelque bénéfice. Ils exaltaient l'idéal communiste, affirmant littéralement, bien avant Proudhon, que la propriété c'est le vol » ; J. Epstein, [*Éternel communisme*], cit., p. 10R.

1314 Aussi dans les notes de lecture de *Le Christianisme antique* de Dufourcq, lorsque Epstein copie le passage où l'auteur remarque que les croyants réunis au lendemain de la Résurrection « ont mis leur biens en commun », il souligne cette phrase et commente tout le passage de cette sorte : « ((communisme christian [sic], éternel)) » ; J. Epstein, [*Commentaires à « Le christianisme antique »*], cit., p. 6.

1315 J. Epstein, [*Éternel communisme*], cit., p. 11R-11V.

1316 *Ibid*, p. 16R-16V.

pauvres et à des tentatives armées de communisme social et mystique.¹³¹⁷

La plus ou moins parfaite égalité économique de la démocratie moderne peut alors apparaître comme la projection sur grande échelle du « monastère », cette « institution communiste » qui, de simple « idéal pour les âmes épurées », était devenu l'« organe social le plus élevé » à l'aune duquel, selon les *communistes chrétiens*, aurait dû être « assur[é] le gouvernement mystique du monde »¹³¹⁸.

III.2.1c. L'érotique transcendantaliste : Amour comme union mystique du monde au sujet

Le point est, justement, qu'à cette époque Epstein reste encore attaché au transcendantalisme mystique qu'il avait toujours professé. Dans le *communisme chrétien*, il ne retrouve pas seulement une vision du monde transcendantaliste qui exige des implications pratico-politiques – qui est aussi « social », qui est un « ferment révolutionnaire »¹³¹⁹ –, mais aussi l'exigence de cette « béatification de l'homme » d'où « transparaît », selon les termes de la philosophie néo-romantique du Moi transcendantal, le « sens de l'Éros [comme] divinisation de l'homme »¹³²⁰. Ce concept de l'*éros* comme moteur de l'élévation de l'homme mérite d'être précisé – en tant qu'*unification mystique*, comme nous le verrons –, non seulement parce qu'il constitue l'un des pivots fondamentaux autour desquels tourne toute la pensée epsteinienne, mais aussi parce qu'il est l'objet d'interprétations qui en méconnaissent les bases métaphysiques transcendantalistes – platoniciennes, notamment –, qui ne le comprennent pas en tant que problème foncièrement gnoséologique et qui, donc, en déforment lourdement la position idéologico-politique : ainsi, Soukaz peut lire la théorie érotique epsteinienne comme une défense des droits des homosexuels menacés par le nazisme¹³²¹ ; et Wall-Romana arrive à affirmer que suite à la découverte des écrits epsteiniens d'érotique, il faudrait « repens[er] » même le concept de « photogénie » – « galvaudé et mal compris » – « comme la composante corrélative à une

1317 *Ibid*, p. 15R-15V.

1318 *Ibid*, p. 11R.

1319 *Ibid*, p. 16V.

1320 *Ibid*, p. 16R.

1321 L. Soukaz, *op. cit.*, p. 7.

cœnesthésie homosexuelle dans le dispositif cinématographique au sein d'une esthétique *queer* »¹³²².

Les fondements philosophiques définissant son concept d'éros/amour avaient été posés par Epstein au début des années 1920 – nous le verrons –, mais il est intéressant de mettre en relief les quelques observations qu'il consacre à la question dans les manuscrits inédits du Second Après-Guerre, car cela permet de mieux comprendre aussi comme l'érotique et la divinisation spirituelles de l'homme se lient aussi à son concept de *diabolique*. Des commentaires epsteiniens à l'étude d'Albert Dufourcq, *Le Christianisme antique* – qui fournit à Epstein les bases historiographiques pour les réflexions sur l'« éternel communisme » –, émerge clairement que le phénomène érotique dont parle Epstein ne consiste nullement en une obscure « cœnesthésie homosexuelle dans le dispositif cinématographique », mais, plutôt, dans le *traditionnel* processus de rapprochement et d'unification mystique des individuels – dont l'Amour chrétien sera une énième version – par un *sujet absolu* qui les attire et les englobe fatalement ; un *sujet absolu* qui, après la « révolution philosophique du XVIIIe siècle », sera moins le dieu ultra-terrestre, que l'homme lui-même ou, mieux, le Sur-Homme – passage du transcendantalisme ancien à celui moderne.

Ainsi, l'érotique débouche dans cette conception de l'Homme-Prométhée, du Moi-Mage-Tout-Puissant, que toute la tradition romantico-moderne avait remis à l'honneur, souvent en polémique contre le Christianisme officiel : pour Epstein aussi, alors, il ne s'agit plus d'« implorer » le « divin », comme le faisaient, car naïfs et craintifs, les hommes primitifs et comme l'enseigne toute « religion », mais, en revanche et comme le veut la « magie », il s'agit d'arriver à exercer le même pouvoir de *domination* qui est le propre des dieux :

« On peut aussi bien le contraindre que l'implorer ((Non, le chic, c'est de parvenir à le contraindre ou contraindre comme lui, au lieu de basement l'implorer)) ((Prométhée)). La magie s'ébauche, rivale de la religion : loin que l'homme se fasse serviteur de dieu, c'est dieu qui est asservi à l'homme ((Tel est le noble idéal des Saints du Diable)).¹³²³

Telle est, donc, la plus haute aspiration de l'homme et, inévitablement, le but premier du cinéma : créer des « Saints du Diable », c'est-à-dire des hommes qui n'ont pas peur du « divin » en tant que force *contraignante* et entravant la liberté de l'homme, mais

1322 C. Wall-Romana, « L'homosexualité dans les films et les écrits de Jean Epstein », cit., p. 20.

1323 J. Epstein, [Commentaires à « *Le christianisme antique* »], cit., p. 4.

des hommes qui défient le divin – ils sont prométhéens et diaboliques – et prétendent même à occuper sa place¹³²⁴. *L'homme au cinéma* est l'Homme-Dieu qui n'a pas seulement atteint une possession absolue de soi, mais aussi le pouvoir spirituel de « contraindre » *l'autre, tout ce qui lui est extérieur* – en l'occurrence les objets qui apparaissent sur l'écran –, et de le rendre dépendant de soi. Autrement dit, la « magie » au cinéma se réalise car, comme nous le verrons mieux, les objets qui apparaissent sur l'écran prennent une vie, une âme, une *personnalité*, une *qualité* ou *valeur morale* – tel est, précisément, le phénomène animiste de la photogénie –, entièrement nouvelles, originales : *celles que leur attribue l'esprit – ou, mieux, le cœur – de chaque spectateur*. Le cinéma est donc « du Diable » car sur l'écran le *monde extérieur* se prête à la contrainte, à la domination, inconditionnées de la subjectivité de chaque homme, devenu « Saint du Diable ».

Telle est, au fond, la véritable et seule *démocratie* que le cinéma peut – tel qu'Epstein l'entend – réaliser : consentir à toute personne, même la plus pauvre économiquement et culturellement, de vivre l'expérience d'une prétendue toute-puissance divine, à savoir celle qui *détermine* chaque chose, en lui imposant une valeur purement subjective. Mais cette expérience est – heureusement peut-être – momentanée – outre que, peut-être aussi, illusoire – : car, traduite dans la praxis des rapports économiques, moraux et sociaux, elle ne peut mener qu'à l'opposition de chaque subjectivité – de chaque homme – prétendant à dominer la réalité et à avoir donné la juste valeur – la sienne – à chaque chose. La prétendue *divinisation érotique* de l'homme ne peut mener, autrement dit, qu'à un conflit de tous contre tous et à l'émergence au dessus de la masse, à la *distinction* par rapport aux *médiocres*, des subjectivités les plus *puissantes*, c'est-à-dire celles qui, les plus *barbares* car les plus *irrationnelles* car les plus *sentimentales*, arriveront à imposer leur volonté arbitraire sur la *réalité extérieure*.

Or, comme nous allons le voir, lorsqu'il élabore les fondements de sa philosophie dans le Premier Après-Guerre, Epstein déclare explicitement le caractère nietzschéen de cet aristocratie contestataire, masqué – consciemment ou non, cela importe relativement, ici – dans les derniers écrits, où il est pourtant transplanté tel quel, bien que pour être asservi aux forces d'une « démocratie » équivoque. D'autant plus équivoque que la pensée d'Epstein

1324 Cf. sur ce problème, J. Evola, *La tradition hermétique* [1931], trad. Y. Tortat, Paris, Éditions Traditionnelles, 1962.

Ici, l'auteur met en évidence comment le défi aux dieux dans les différentes mythologies – Adam, Prométhée, Gilgamesh, etc. – peut se développer selon deux conceptions, l'une « religieuse », où le rebelle est condamné comme coupable ; l'autre « héroïco-magique », où il jouit d'un droit de remise en cause du pouvoir divin.

recours // Cela, c'est mal vu, vu superficielle-
ment. Le besoin de comprendre a pour but de
se défendre soi-même, fût-ce contre les
dieux //; le dieu patron devient dieu-fon-
ction // (même remarque, vue superficielle et
Catholicarde) //; il excite les plantes, il anime
les bêtes, il meut les astres, comme il ~~se~~
protège les familles, défend les cités, sauve l'Em-
pire."

"Puisque partout le petit qu'êtes l'homme, puis-
que partout l'homme qu'êtes le secours, ie situe-
ra partout la force mystérieuse dont il
redoute l'agression, dont il implore la bien-
veillance: d'où les dieux-plantes, les dieux-
animaux, les dieux-astres, les dieux-péti-
ches, les dieux-médecins... et unique le dieu
apaiseur de tempêtes... le dieu païen est,
en quelque sorte, d'essence omniprésente et
diffuse..." // (Naturalité du paathisme
d'abord, puis: hivement, polythéiste)

"Il y a donc un divin de nature inférieu-
re // c'est le divin, nous pas inférieur, mais
primitif, naturel // On peut aussi bien
le contraindre que l'implorer // Non, le
chic, c'est de parvenir à le contraindre ou
à contraindre comme lui, au lieu de bes-
sement l'implorer // (Prométhée) la mag-
ie s'ébancie, rivale de la religion; loin
que l'homme se fasse serviteur de dieu, c'est
le dieu qui est au service de l'homme // (Tel est
le noble idéal de saint, du diable)

// (Un catholique part et parle, d'une situa-
tion si fautive, si point de vue si lâche, si
abêti, qu'il ne peut jamais rien comprendre
à rien //).

aboutit, dans ses dernières épreuves, à une *apologie directe* – bien qu'inconsciente – de la culture et de la société dominantes. Nous en venons, en effet, à ce lieu de la pensée epsteinienne avant lequel Aumont s'était « arrê[té] » pour ne pas en commenter les dérives *psycho-sociales* « somme toute effrayant[es] » que le théoricien-cinéaste assignait au cinéma ; mais où, en revanche, Brenez croyait trouver la preuve la plus sûre de l'engagement du théoricien-cinéaste contre l'ordre établi et la culture officielle.

III.2.1d. Le cinéma instrument au service de l'anti-rationalisme et de l'anti-modernisme romantiques

Déjà avec *Le cinéma du Diable*, mais encore plus avec *Alcool et cinéma* – écrit dans le Second Après-Guerre et publié posthume en 1975 –, Epstein élabore sa dernière tentative d'opposer les prémisses philosophiques romantico-irrationalistes au nœud socio-culturel moderno-bourgeois. La thèse fondamentale d'où démarrent les argumentations epsteiniennes est le faux constat – nous l'avons déjà mis en cause – selon lequel le Bas Âge Moderne aurait connu la domination d'un *rationalisme absolutiste et autoritaire* : non seulement les rapports économiques, moraux et politiques des deux derniers siècles n'ont nullement vu disparaître des lourdes déterminations *irrationnelles*, mais nous avons aussi essayé de montrer comment, au contraire de ce que prétend Epstein, le *rationalisme* qui s'affirme au long de la Modernité, dans la mesure où il est *empiriste et atomiste*, détruit le déterminisme absolutiste et remet en cause toutes les normes traditionnelles et la méthode-même de l'ancien rationalisme transcendantaliste – qui fonctionnait par *révélations indiscutables de valeur éternelle* –, ouvrant la science à la recherche expérimentale – établissant, donc, des *vérités* toujours provisoires et critiquables. Nous avons essayé de montrer qu'il s'agit d'un rationalisme *critique*, en somme, et qu'il légitime le droit de *l'individuel*, plutôt qu'il ne l'étouffe.

Mais, nous avons déjà vu qu'Epstein déforme totalement les conflits idéologico-politiques de la Modernité – cf. ses observations sur le « rationalisme » de Descartes et Kant. Le point de départ d'*Alcool et cinéma* n'est, donc, que le rabâchement acritique de la rhétorique néo-romantique selon laquelle le Bas Âge Moderne – « depuis trois siècles » –

aurait connu la domination du « rationalisme » et de la « logique »¹³²⁵ : notre « civilisation », selon Epstein, aurait cru pouvoir « dress[er] un immense édifice de déductions qu'elle voulait parfaites »¹³²⁶, sinon même « fonder absolument » le « sujet » et l'« objet », l'« existence » et la « non-existence »¹³²⁷. Le point de départ de la dernière théorie epsteinienne est, donc, une confusion grossière entre le *rationalisme transcendantaliste* et le *rationalisme empirico-critique* : fonder absolument le sujet et l'objet, l'existence et la non-existence fut, en effet, la prétention du premier et non du second – sauf dans les manifestations les plus primitives ou compromissaires de celui-ci.

Admettons, toutefois, qu'Epstein bâtit sa pensée sur des bases solides : admettons que la vie des hommes modernes soit effectivement structurée par une maille logico-rationaliste qui étouffe la partie *irrationnelle* de la psyché et, donc, les « originalités individuelles »¹³²⁸ ; et que « dans le monde extérieur »¹³²⁹, dans la science, dans l'économie, dans la politique des derniers siècles l'on ait voulu, et dans une certaine mesure obtenu, le bannissement de l'expression des « sentiments » : qu'on ait voulu faire de la « raison » la « directrice despotique de la vie »¹³³⁰, en somme. Et admettons avec Epstein aussi que nous vivons une « nouvelle phase du long conflit entre la raison et l'irrationnel »¹³³¹ où le camp de l'« irrationnel » aurait enfin à disposition un « équipement », une « arme » – à savoir le Cinéma –, capable de contrer la prétendue toute-puissance de la « pensée verbale »¹³³² et de son instrument privilégié : l'« imprimerie » – ou « presse »¹³³³. Admettons avec Epstein que, en d'autres termes, le Cinéma soit l'agent *grâce* – c'est bien le cas d'employer ce mot – auquel va s'accomplir inévitablement ce « dessein providentiel » – selon la terminologie chrétienne – ou ce moment du « devenir historique » – selon la terminologie hégélienne –¹³³⁴ qui prévoit la revanche de la « perpétuelle révolution romantique »¹³³⁵, étouffée sous l'étau de la *civilisation moderne*.

1325 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., *passim*.

1326 *Ibid.*, p. 259.

1327 *Ibid.*, p. 255.

1328 *Ibid.*, p. 258.

1329 *Ibid.*, p. 253.

1330 *Ibid.*, p. 254.

1331 *Ibid.*, p. 255.

1332 *Ibid.*, *passim*.

1333 *Ibid.*, p. 256-257.

1334 Ces qualifications de l'apparition et de la fonction du cinéma nous les retrouvons trois fois dans l'essai epsteinien et, notamment, en ce endroits hautement significatifs que sont la première et la dernière page : cf. *ibid.*, p. 175, 242 et 259.

1335 *Ibid.*, p. 257.

Admettons tout cela et, en premier lieu, nous aurons alors donné au processus historique une structure foncièrement transcendantaliste, c'est-à-dire en tant qu'opposition radicale entre deux *forces spirituelles*, deux « mentalités » – une « pensée plus intuitive, plus mystique », contre un « génie plus déductif, plus technique » – dont les rapports de domination/soumission, d'ailleurs – et cela est un écho éminemment significatif des bases *réactionnaires* de la pensée epsteinienne –, seraient déterminés en fonction des « facultés [...], particulières aux diverses races, de développer davantage telle ou telle mentalité »¹³³⁶.

Mais, ne nous attardons pas sur les implications, en grande partie évidentes, de cette conception *raciste* des facultés spirituelles. Soulignons, en revanche, que la structure *transcendantaliste* – et plus ou moins explicitement *réactionnaire* – de la pensée epsteinienne se manifeste aussi car, en deuxième lieu, si nous admettons toutes ses prémisses, le « cinéma » et l'« imprimerie » eux-mêmes reçoivent une qualification qui les définit de manière *absolue, essentielle* : ils deviennent le Cinéma et l'Imprimerie, l'un en tant qu'instrument *essentiellement* irrationaliste, l'autre en tant qu'instrument *essentiellement* logico-rationaliste. C'est pourquoi Epstein peut affirmer, d'une part, que seulement à notre époque l'on aurait commencé à s'apercevoir que la valeur des « mots », incapables d'établir une communication quelconque entre les hommes, correspond au « néant »¹³³⁷ ; et, d'autre part, que même un « film quelconque », par la simple condition d'être un produit de la « technique cinématographique », acquiert le statut de « poème d'une magnifique puissance » et, donc – selon le sens de la rhétorique néo-romantique –, un « instrumen[t] de déraison », un « agen[t] de dérationalisation » ou encore un « propagateu[r] de culture irrationnelle ou transrationnelle », capable de subvertir l'« ordonnance classique de la pensée consciente »¹³³⁸.

Mais le caractère plus ou moins explicitement *réactionnaire* de cette dernière théorie epsteinienne est encore confirmé par les finalités que l'*instrument-cinéma* devrait réaliser. Car, si Epstein peut le réclamer comme l'*instrument providentiel* pour servir de « contrepoids » aux *raisons* du « livre », et pour servir la résurrection de la « pensée foncièrement romantique », c'est que le film constitue, selon le théoricien-cinéaste, une « arme » « peut-être [même] supérieure » par rapport au livre, en tant que « force de

1336 *Ibid.*, p. 255.

1337 *Ibid.*, p. 254-255.

1338 *Ibid.*, p. 252 et 256-257.

persuasion »¹³³⁹. Nous rejoignons, ainsi, cette même *instrumentalisation* du cinéma qu'Epstein avait déjà proposée dans *Le cinéma du Diable*, et qui consistait dans la mise en déroute de l'*esprit critique* du public spectateur pour le *persuader*, justement, des fautes de la *mentalité critico-empiriste*. En d'autres termes, Epstein appelle le Cinéma *au service des forces de la transgression et de la révolte* et pour accomplir les finalités de la « perpétuelle révolution romantique » car – comme il le confirme encore dans *Esprit de cinéma* – le film possède une « extraordinaire force de conviction »¹³⁴⁰ apte à ré-établir la méthode communicationnelle propre des anciens rites mystico-religieux : *grâce* au cinéma, au XXe siècle encore, l'« élan de foi », l'« effet de magie » survivent et s'imposent « chaque jour », lorsque, « fascinées par des images d'amour et de chagrin, des foules très bien civilisées entrent en transes »¹³⁴¹.

Le film prolonge et met à jour, alors, cette série d'idoles, d'objets de culte, dont pourraient faire partie aussi bien un « masque solaire porta[n]t la puissance du dieu », qu'une « amulette [...] assura[n]t une chasse victorieuse ». C'est qu'au cinéma, soutient Epstein, s'accomplit ce phénomène magico-animiste où des formes purement *fictives*, des « simulacres » sans vie, deviennent les foyers d'une communication « sentimentale », *irrationnelle* – et *anti-rationaliste* –, par laquelle une masse d'hommes abêtis « s'éprennent d'un maquillage qui a fonction d'héroïne » ou « exigent de voir couler le sang d'un spectre, d'un signe, qui est le substitut d'un criminel d'ailleurs inexistant »¹³⁴². C'est dans les salles de cinéma, donc, que *n'importe quelle projection en images animées sur écran* réactive et garantit cette « connaissance intuitive et personnelle » qui « échapp[e] aux normes de la raison commune »¹³⁴³. Et, reconnues les bases transcendantalistes de la pensée epsteinienne, ce n'est plus paradoxale que, d'un côté, il se fait l'accusateur des méfaits des « mots » – oui, mais alors, seulement de ceux *empiriques* –, et, de l'autre côté, il affiche la plus typique profession de foi de l'esthétique spiritualiste selon laquelle la poésie elle-même, le « summum de l'art », est décrit comme l'acte par lequel le « verbe se fait chair, l'esprit crée, à même le corps qu'il habite, la vivante statue, le terrifiant symbole de ses passions »¹³⁴⁴.

1339 *Ibid.*, p. 256-257.

1340 J. Epstein, *Esprit de cinéma*, in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 20.

1341 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 253.

1342 *Ibid.*

1343 *Ibid.*, p. 258.

1344 *Ibid.*, p. 255.

III.2.1e. Une apologie équivoque du nœud socio-culturel modernobourgeoise

Non, Epstein n'a pas fourni, comme le croit Brenez, une critique à-la-Guy-Debord de l'industrie culturelle, de cette production sournoise qui, sous l'étiquette de divertissement du dimanche, accomplit les plus importantes tâches de propagande : il lui fournit, au contraire, et explicitement, une *apologie*. Car c'est précisément le « film quelconque » – soit-il un *mélodrame* ou un *gangster* –, c'est le produit le plus *mainstream* qui soit, celui qui remplit l'« exigence », non seulement d'atteindre rapidement le plus grand nombre possible d'individus¹³⁴⁵, mais aussi avec le degré d'« intensité » le plus *efficace* : la « technique cinématographique », écrit Epstein, « est la technique présentement la plus efficace pour la production industrielle de poésie extra-forte, en qualité standard et en quantité massive »¹³⁴⁶.

L'interprétation de Brenez, qui lit les observations epsteiniennes sur le cinéma populaire comme une critique de l'industrie-cinéma, déforme donc complètement les thèses du théoricien-cinéaste. Et, à ce propos, ce n'est pas un hasard si, à partir du titre lui-même, Epstein compare l'effet du cinéma à celui du psychotrope le plus populaire et le plus bon marché, à savoir l'*alcool*¹³⁴⁷. Ce n'est pas un hasard non plus si il reconnaît encore dans la *télévision* le développement le plus prometteur de l'ubiquité, de la popularité et de la fugitivité – ce qui en empêche encore plus toute analyse, toute discussion critique – du film¹³⁴⁸.

C'est-à-dire que, *pratiquement*, c'est seulement le produit de l'industrie cinématographique qui, selon Epstein, peut réussir à défouler les puissances irrationnelles prétendument étouffées par le « rationalisme » dominant et à fonctionner, en somme, comme une *compensation*, comme un *exutoire* empêchant que la masse des hommes insatisfaits déverse son mécontentement dans la vie pratico-politique :

1345 *Ibid.*, *passim* – p. ex., p. 256.

1346 *Ibid.*, p. 253.

1347 « Depuis longtemps on connaissait et on utilisait un groupe de moyens autres qu'artistiques, pour assoupir et défatiguer l'intelligence raisonnable, pour exalter le génie analogique et sentimental, qui surgit du subconscient. Parmi ces moyens [...] l'alcool est le plus répandu. L'ivrogne qui se heurte à un réverbère, qui lui fait des remontrances [...], qui finit par l'insulter avec violence, surréalise assurément cet obstacle, conçu comme un être malveillant [...]. La Révolution surréaliste s'accomplit, pleinement et quotidiennement, par et pour d'innombrables buveurs, dans le monde entier. | L'ivrogne, qui adresse des injures à un réverbère, agit certes en poète, en poète entièrement possédé par son inspiration. [...] on sait des peuples qui le respectent et qui le tiennent pour sacré » ; *ibid.*, p. 240.

1348 « Et, d'ici peu, au cinéma [...] viendra s'ajouter, dans l'usage courant, la télévision qui est du cinéma sans film, sans support, sans conservation aucune, sans frein d'histoire autre qu'orale, très incertaine, très labile ; du cinéma extra-fluide, extra-mobile, aussi irrécupérable, irretraçable, que le mouvement du regard » ; *ibid.*, p. 257.

Cette nécessité d'adapter la poésie cinématographique aux instances les plus répandues interdit aux auteurs de films de s'exprimer profondément et minutieusement dans des œuvres qui en deviendraient trop particulières, donc non rentables. D'où impossibilité pour les spectateurs d'apaiser finement leurs appétits frustrés, tout en se découvrant précisément eux-mêmes, dans des parfaites satisfactions de remplacement. Il faut l'avouer : la sincérité que porte le film et à laquelle il conduit est, le plus souvent, grosse et courte. Ces baisers d'amants cent pour cent magnifiques ; ces mitraillades de gangsters sanguinaires et sanglants ; ces fortunes de vicissitudes, de passion, de misère et de gloire, échéant à des dactylos divinisées, des mécanos métamorphosés en milliardaires, des athlètes dix fois ressuscités ; tous ces thèmes très populaires de l'écran sont seulement une pitance pour tromper la grande faim d'un peuple sédentairement civilisé, patiemment laborieux, tourmenté par des vieux désirs, toujours vivants, toujours déçus et repoussés, d'action violente, de resplendissante tragédie, de triomphe personnel, d'impossible amour. Palliatif d'urgence et remède de cheval, comme on dit, administrés à des doses d'une heure et demie d'inhibition et d'hypnose ininterrompues. Et sortant de leur séance hebdomadaire de cure, les spectateurs restent étourdis, épuisés, d'avoir tant cru combattre, souffrir, aimer et vaincre, soulagés comme d'un abcès percé, d'une fièvre tombée après son paroxysme.

Ainsi, ce que la poésie cinématographique doit négliger en effets de finesse, elle le compense en efficacité générale ; ce que la ciné-analyse [par similitude avec la psychanalyse] n'atteint pas en particularité, elle le remplace en intensité d'action libératrice.¹³⁴⁹

Et d'autant plus cet *exutoire* est « immoral », défie les conventions de la vie rationalisée et expose son service aux forces de la transgression et de la révolte, d'autant plus son action *palliative* sera efficace et importante :

Les désirs en excès, qui existent et en vue de la résorption desquels la rêverie cinématographique doit être conçue, sont [...] de ces aspirations que la morale réproouve plus ou moins sévèrement et dont elle interdit ou limite les manifestations. Ce sont les films dépeignant les jouissances procurées par l'amour, la richesse, le pouvoir, l'orgueil, l'ambition, l'indépendance d'une supériorité individuelle, qui obtiennent le succès le plus facile, parce qu'il permettent un assouvissement au moins imaginaire d'appétits instinctifs, réprimés et mal réprimés, toujours présents dans l'âme de tout public. Dans le semblant mental de satisfaction, qui leur est ainsi accordé, ces tendances anarchiques s'usent et s'apaisent pour un temps, cessent provisoirement de menacer de leur éruption l'équilibre individuel et l'ordre social.¹³⁵⁰

Ainsi, si la finalité essentielle du cinéma est de fournir un succédané d'expérience de tous les désirs condamnés par la morale hégémonique et réprimés dans la vie quotidienne, pour les défouler. Si, autrement dit, le cinéma est appelé à fonctionner comme une « soupape » évitant que le réservoir contestataire « explos[e] » dans la vie pratico-politique, alors, plus les films *apparaîtrons* « immoraux », plus ils accomplirons une fonction « moralisante », un valide et « plus pratique » substitut de la « chirurgie psychique » :

Les films qu'on serait d'abord tenté de qualifier d'immoraux, à cause de leur sujet, se trouvent donc être, en fait, les seuls qui soient capables d'exercer une action moralisante, en affaiblissant des impulsions intérieures, en leur évitant d'atteindre ce seuil d'intensité, au-delà

1349 J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit., p. 56.

1350 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 246.

duquel elles ne peuvent plus qu'exploser au-dehors en actes justiciables. Flatter et nourrir les passions, pour n'avoir plus trop à se soucier d'elles, amadouées et repues, cela paraît une morale par immoralité, mais elle est plus pratique, moins dangereuse, moins absurde, que cette vieille chirurgie psychique, qui prétend tailler et cautériser dans l'âme, pour en extirper radicalement des instincts, sans lesquels cette âme ne sera plus. Aussi bien, l'appréciation morale embrouille inutilement le jugement. On ne demande pas à une soupape d'être morale d'une autre manière qu'en abaissant la surpression qui risque de faire éclater la chaudière.

Plus rigoureusement certains désirs se trouvent voués à l'inassouvissement, plus ils tendent à encombrer, à gêner, à déséquilibrer l'âme, et plus il est nécessaire de les user en rêveries d'une intensité suffisante. C'est dire que, pour agir efficacement, les films doivent être non seulement immoraux – au sens où l'entendent les censeurs patentés – mais encore immoraux avec une certaine force.¹³⁵¹

L'« art n'est pas fait pour moraliser directement »¹³⁵², donc, mais *indirectement* : il doit *paraître* transgressif *afin* de maintenir, en dernière instance, l'équilibre des rapports – psychiques et, donc, politiques – établis. Mieux : il doit *être* transgressif *afin* de maintenir cet équilibre ; car c'est précisément en assurant l'expérience *momentanée* d'une liberté normalement condamnée par les institutions que l'œuvre d'art accomplit sa mission *apologétique, affirmative*, par rapport à ces mêmes institutions.

Celle-ci était l'une des nos thèses fondamentales : dans la société modernobourgeoise, la sphère poético-esthétique fonctionne comme un réservoir où sont *neutralisées* – en partie, au moins – les puissances contestataires et révolutionnaires ; l'expérience de l'œuvre d'art c'est le moment où se consomme le mythe – typiquement modernobourgeois – de la promesse, trop rarement maintenue, de la liberté du sujet-individu.

Mais Epstein a totalement déformé les conflits idéologico-politiques de l'Âge Moderne : il méconnaît que l'idéologie modernobourgeoise est fondée sur le présupposé de la liberté du sujet-individu ; et que cette liberté est la finalité première de toute l'organisation économique-politique. Il méconnaît que son époque constitue une phase de transition du régime aristocratique à celui démocratico-républicain, c'est-à-dire une phase encore compromissive du processus de démocratisation et libéralisation, où la dette envers les anciennes institutions n'a pas encore été entièrement résolue. Il réclame donc la satisfaction d'exigences psycho-morales – une ré-évaluation des « originalités » et des « valeurs individuelles »¹³⁵³ – que la Modernité est déjà en train de poursuivre depuis longtemps : sa

1351 *Ibid.*

1352 *Ibid.*, p. 245.

1353 *Ibid.*, p. 258.

théorie, prétendument oppositionnelle et critique, ne touche, donc, que les derniers carcans – l'académisme et le catholicisme, notamment – de l'Ancien Régime, et, en dernière instance, elle se retrouve à devoir défendre certains effets de la culture la plus *mainstream*, la plus institutionnalisée, qui coïncident avec ses buts. La philosophie du Moi transcendantal et le rationalisme empiriste trouvent, en effet, leur point de jonction dans l'affirmation de la liberté de l'individuel et du sujet comme « commencement absolu ». Mais si pour la première, la connaissance consiste en une unification mystique de toute chose coïncidant avec un acte immédiat, absolument original, de création et de possession spirituelle de la réalité extérieure – laquelle est donc finalement comprise comme objectivation du sujet, comme une partie intégrante du sujet lui-même – ; pour la seconde, en revanche, l'esprit du sujet est soumis à l'exigence d'un long travail d'analyse, de recherche et d'expérience sur les phénomènes extérieurs, destiné à des conclusions toujours incertaines, provisoires et, dans le meilleur des cas, probables.

C'est pourquoi, pour Epstein, le cinéma en tant qu'instrument d'une « divinisation » et d'une liberté *momentanées* et, donc, de *compensation*, ne peut pas être suffisant : il ne s'agit que d'un pis-aller et d'un compromis sénile. Dans le dernier chapitre d'*Alcool et cinéma*, Epstein nous révèle, en effet, que son *apologie directe* des rapports établis s'appuie sur seulement *l'une* des éventualités que le cinéma devrait – ou pourrait – déclencher : le véritable horizon que la position philosophique epsteinienne vise ne peut être que la formation d'une *masse* de véritables « Saints du Diable » qui se possèdent entièrement et, tels des Hommes-Dieu, exercent le pouvoir qui leur est propre – à savoir, comme nous l'avons déjà vu, celui de « contraindre » – :

Chez les uns, les petites crises périodiques de déraison bénigne, que déclenchent les films, abaissent le potentiel émotif, dangereusement accumulé par les barrages de l'ordre rationnel ; à d'autres, ces hypnoses réapprennent peu à peu l'usage du génie intuitif et symboliste, que la culture logique avait ankylosé, étouffé au ras de la conscience.¹³⁵⁴

Epstein peut alors songer à la puissance « anarchique » de chacun de ces nouveaux hommes divins comme à un « grain de sable » qui, seul, pourra être « neglig[é] » par l'« immense machine » de la société rationalisée, mais qui, unis en une « masse », « constitue[raient] », pour cette société-là, un « obstacle matériel insurmontable »¹³⁵⁵. Mais, il ne pourra jamais s'agir d'une opposition ou d'une révolution *communiste* ; la rhétorique de

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 258.

Le cinéma du Diable est encore une fois, nettement, démentie : les prémisses philosophiques d'Epstein ne peuvent mener qu'à l'horizon d'une opposition ou révolution *anarchique*, justement, d'un chaos universel. Si les hommes au cinéma deviennent ces divinités qui « font de cette illusion » qu'est le film « leur réalité », alors la traduction de leur – prétendu – pouvoir dans la réalité pratico-politique consistera inévitablement en l'auto-affirmation de « deux milliards de tendances individuelles, deux milliards de diversités irrationnelles »¹³⁵⁶.

Telle que l'entend Epstein, l'*essence* communicationnelle du cinéma doit déboucher en une pseudo-démocratie où chacun se croit redevable de la place des dieux et dont la plus haute ambition de liberté est l'auto-affirmation et la *contrainte* de l'*autre*, du *différent*. Telle est l'inévitable position ultime d'une pensée qui prend son élan sur des appuis fournis par – comme Epstein l'avait toujours explicitement avoué – le *rebellisme* d'empreinte romantique développé par Nietzsche – nous le verrons – : cette conception foncièrement aristocratique, où d'un conflit universel émergera une minorité d'esprits – peut-être même un seul – qui par la puissance de sa volonté, de son *amour* ou de sa *haine*, imposera *sa réalité* à une foule de médiocres et de vaincus. Le moment *anarchique* de l'opposition de milliards d'individualités ne sera alors qu'une phase devant mener à la restauration de rapports *aristocratiques*. En d'autres termes, le dernier lieu de la pensée epsteinienne *implique* – de manière toujours plus équivoque et confuse – et, enfin, *suggère* cette position de laquelle elle était *explicitement* partie et qui, elle aussi, se traduisait déjà dans le sens d'une affirmation et d'une apologie – *indirecte*, cette fois-ci – de la structure des rapports moderno-bourgeois hégémoniques : l'exigence d'un conflit entre deux milliards de personnalités cherchant à s'auto-affirmer peut aisément être phagocytée dans les principes guide de l'économie *libériste* la plus extrême : celui d'une *concurrence* sans frein et de la *réussite*.

1356 *Ibid.*, p. 259.

III.3. Chapitre 3

L'ontologie et la gnoséologie aristocratico-transcendantalistes comme prémisses philosophiques de la théorie epsteinienne du cinéma

III.3.1. Quelques premiers repères

La raison principale des équivoques qui pèsent sur notre compréhension de la position idéologico-politique d'Epstein doit être sûrement indiquée dans la méconnaissance presque totale, jusqu'aux plus récentes années, de ses écrits juvéniles plus proprement philosophiques, outre que des inédits, où sa pensée se fait plus explicite. Des articles comme « Cœurs de René » ou « Amour indigent », l'ouvrage *La lyrosophie* – dont seulement sept des deux-cent pages ont été republiées dans le recueil de 1974-1975 –, sont restés méconnus ou presque à une critique cinématographique cloisonnée et cloisonnante, souvent peu préparée à une lecture circonstanciée des questions plus proprement philosophiques et de leur implications politiques. Dans un récent article consacré à *La lyrosophie*, par exemple, l'on affirme qu'Epstein se serait trouvé « en décalage par rapport aux courants de son époque, et notamment en ce qui concerne les questions épistémologiques », par l'« inclus[ion] » des « sciences » « dans une théorie générale qui prône l'avènement d'une esthétique nouvelle »¹³⁵⁷, alors que toute la tendance développant le Romantisme avait affiché ce même programme philosophique.

Mais il faut remarquer aussi que, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de cette recherche, la critique des intellectuels – soient-ils des académiciens ou des indépendants – a été et reste inévitablement très largement séduite par la poétique romantique et, plus en général, la critique *irrationaliste* de la Modernité et des rapports sociaux libéralo-bourgeois. Celui-ci aussi a été un facteur déterminant de la récente « redécouverte » d'Epstein.

Cela ne fait aucun doute, en tout cas, que pour comprendre les implications

¹³⁵⁷ Nicolas Thys, « Science et esthétique dans *la Lyrosophie* de Jean Epstein », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, printemps 2016, p. 46.

politiques de la prise de position idéologique et du geste poético-esthétique d'Epstein, la première période, celle qui correspond aux années du Premier Après-Guerre, fournit des indications extrêmement précieuses. À commencer par le milieu intellectuel qu'Epstein approche.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Ragghianti avait très bien remarqué que les tenants de ladite « première avant-garde » pouvaient être reconduits à l'idéologie et à la rhétorique des traités néo-romantiques et *esthétistes* sur l'art¹³⁵⁸. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'à l'émergence de ladite « première avant-garde » du cinéma français – cette manifestation de l'*avant-garde aristocratico-transcendantaliste* – avait donné une impulsion décisive l'italien Ricciotto Canudo, expatrié en France et dannunzien fervent. Epstein lui-même devait lui « reconnaître » d'avoir, avec Delluc, « convert[i] au cinéma » « bien quelques-uns parmi nous », au point de mériter l'appellation de « missionnaires du cinéma » – l'un de la « poésie », l'autre de la « photogénie »¹³⁵⁹. L'on sait bien, en effet, que Canudo fut le véritable promoteur d'une considération du cinéma en tant qu'« Art » – le « septième » –¹³⁶⁰ ; certes, mais, l'on rappelle peu souvent que cette sorte d'élévation culturelle du cinéma trouvait ses appuis dans les positions d'un système idéologique proprement aristocratico-transcendantaliste qui mélangeait Schopenhauer, Nietzsche, Wagner et son tenant le plus éclatant en Italie : Gabriele D'Annunzio.

Comme le montre splendidement la table des matières des inachevées *Exégèses d'Art (Esegesi d'Arte)*, les références artistiques fondamentales de Canudo – Dante, D'Annunzio, Wagner, Beethoven – sont, en effet, celles habituelles des néo-romantiques à cheval sur les deux siècles, chantres de la « volonté » des élites spirituelles. Et, en effet, elles se précisent idéologiquement, dans l'*Exégèse philosophique*, en des sous-chapitres sur Nietzsche et l'« Idée de Volonté après Kant et Schopenhauer, jusqu'à Nietzsche », et se terminent, de manière paradigmatique, en une *Exégèse biblique* intitulée « L'Apocalypse révélée »¹³⁶¹.

Il n'est pas sans intérêt d'observer, ici, que l'admiration de Canudo pour D'Annunzio ne se manifesta pas seulement par les traductions de certaines de ses œuvres en français, ou

1358 Cf. *supra*.

1359 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., pp 144-145.

1360 À partir notamment de son texte *Triomphe du cinématographe* publié d'abord en Italie en 1908 et trois ans plus tard en France.

1361 Cf. M. Verdone, *op. cit.*, p. 137-138.

par son apologie critique¹³⁶² – pouvant être considéré comme son « thuriféraire » en France¹³⁶³ – : les deux s'étaient fréquentés avec assiduité avant la Première Guerre, et le « Poète Soldat » arrivera même à rejoindre le « Poète Soldat Parfait » – telles sont les formules par lesquelles Canudo nomme soi-même et D'Annunzio – à Fiume (Rijeka), en 1920, après l'occupation de la ville par l'écrivain et ses suiveurs, les « arditi ». Puis, il continuera à lui dédicacer certains parmi ses textes encore en 1922 et 1923, après que D'Annunzio déclara son soutien au fascisme : rien d'étonnant si l'on pense qu'en 1913 déjà, Canudo avait « consacré » son livre *Les transplantés* – écrit en 1910 – à l'« Énergie Méditerranéenne » dans une dédicace à D'Annunzio « Poète de la Race »¹³⁶⁴.

Cette constellation de références artistiques et philosophiques était, d'ailleurs, habituellement évoquée par un grand nombre d'intellectuels et artistes adeptes du nouveau transcendantalisme et gravitant autour des nouveaux prêtres de la théosophie, de l'anthroposophie et d'autres sectes occultistes spirites auxquelles, non par hasard, Canudo était lié. En fait, il dédicace certaines de ses poésies et le livre *Les libérés* à Helena Blavatsky¹³⁶⁵. À cet égard, l'on trouve aussi, dans un dossier du Fonds Abel Gance, une brochure appartenant à ce dernier et qui constitue peut-être un témoignage intéressant de ce « Collège des élites » préconisant – suivant la vague théosophique et l'engouement pour certaines doctrines orientales – une révolution morale typiquement spiritualiste, faite par les idées et dans la conscience, et dont Valentine de Saint-Point – qui avait noué une relation avec l'italien – et Jeanne Canudo – adepte du Martinisme¹³⁶⁶ et femme de Ricciotto – étaient les animatrices principales.

Mais, pour comprendre l'orientation idéologico-politique du père spirituel de ladite « première avant-garde », la profession de foi – « notre but » – de la revue *Montjoie !* – quoi de plus (néo-)romantique que faire référence à la *Chanson de Roland* ? –, conçue comme l'*Organe de l'impérialisme artistique français* et fondée et dirigée par Canudo dès 1913, constitue, peut-être, le document le plus parlant. Voilà qui constitue l'un des plus clairs

1362 Canudo a étudié D'Annunzio notamment dans : *L'évolution du sens de la vie chez Gabriel D'Annunzio*, 1904 ; *Gabriel D'Annunzio et son théâtre*, 1911 ; puis il lui dédia un chapitre de *Reflets du feu sur quinze visages des masses, des villes et des hommes*, 1921.

1363 Ainsi le définit Gian Pietro Lucini en 1908 et rajoute : « Ce Ricciotto Canudo qui lui [à D'Annunzio] sert de phare sur *Le Mercure de France* » ; cité in M. Verdone, *op. cit.*, p. 137 [nous traduisons].

1364 Cf. *ibid.*, p. 140.

1365 « À Elena B. | Pour son amour sain et fort des vérités | Ce livre est dédié | R. C. » ; Ricciotto Canudo, *Les libérés*, 1911.

1366 Doctrine ésotérique rattachée à la mystique judéo-chrétienne et la franc-maçonnerie.

exemples – aussi au niveau de la rhétorique – d'un *anti-conformisme réactionnaire* aujourd'hui oublié – ou presque – dans les études sur ladite « première avant-garde » du cinéma français :

Une volonté mâle de renaissance caractérise [...] les efforts dispersés des générations nouvelles. Un groupe d'écrivains, de musiciens, d'artistes, appartenant à la même génération, ont souhaité créer l'organe de ralliement qui leur manque.

« Montjoie ! » est né de cette entente.

À tous ceux qui s'inspirent d'un haut idéal, dans l'art et dans la vie, idéal défini par l'ambition de la race qui veut imposer au monde un type essentiel de culture, « Montjoie ! » offre [...] une tribune d'affirmation et de discussion.

Ruit hora.

Il nous faut nouer nos volontés de renaissance comme dans un faisceau de licteurs, signe de puissance et de menace devant les nouveaux Barbares qui dominent le monde moderne.

En créant non point une « revue », mais l'organe très vivant des énergies artistiques les plus dignes, nous obéissons au commandement très net de l'Heure présente, si trouble : DONNER UNE DIRECTION À L'ÉLITE.¹³⁶⁷

L'on sait bien, d'ailleurs, que Gance aussi fut un grand admirateur de l'aristocratie nietzschéenne : convaincu de son « incontestable supériorité » – spirituelle, bien sûr –¹³⁶⁸, il se fit le défenseur de la théorie du salut par l'action d'une prétendue élite de Sur-Hommes¹³⁶⁹, de « héro[s], maître[s] des destinées »¹³⁷⁰ – théorie dont son *Napoléon* (1927) sera, peut-être, la plus gigantesque traduction cinématographique.

Celui-ci est, donc, le terrain idéologique sur lequel Epstein se forme, fonde sa pensée et noue ses relations de paternité spirituelle et d'amitié. L'on voit bien que, en parfaite cohérence avec le programme romantique, le geste poético-esthétique est intimement lié à une certaine prise de position dans les conflits idéologiques de l'époque et doit déboucher dans une finalité pratico-politique explicite. Le concept de *photogénie* qui sera élaboré par Epstein, souvent subsumé à la rhétorique du « cinéma pur » et du « spécifique filmique », ne devra nullement, donc, être entendu comme une tentative de séparer l'image et l'expérience filmiques de la vie pratico-politique ; c'est tout le contraire :

1367 La revue est consultable en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891142h/f3.item>

1368 Il écrit : « Je me rends compte de mon incontestable supériorité (compréhension générale et sensibilité) [...]. Il est dommage que par ma faute ma faiblesse physique fasse toujours rompre l'équilibre qui est nécessaire » ; A. Gance cité in C. Gautier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le langage du silence », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 31, 2000, p. 6.

1369 Gance écrit dans *Prisme* : « Nietzsche est pour moi actuellement une des plus vives, des plus sagaces et des plus généreuses intelligences qui se puisse concevoir [...]. Comprendre Nietzsche c'est guérir l'anémie de l'âme. Il apprend comment on peut créer, avec des mains vides, les cités de lumières que nous devrions déjà habiter » ; A. Gance cité in Roger Icart, *Abel Gance, ou le Prométhée foudroyé*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 22.

1370 A. Gance cité in C. Gautier, « Mensonge romantique et vérité cinématographique. Abel Gance et le langage du silence », cit., p. 6.

« MONTJOIE! »

ORGANE DE L'IMPÉRIALISME ARTISTIQUE FRANÇAIS.

Gazette bimensuelle illustrée
sous la direction de Canudo.

KY S

Ce n'est pas un bâton qu'il faut pour telle bataille
Mais le fer et l'acier doivent y être bons.
De toutes parts on entend crier: Montjoie!
Chanson de Roland.

DIRECTION ET ADMINISTRATION :

38, Chaussée d'Antin, 38 - PARIS (IX^e)

Les Manuscrits et les envois, pour garantir
tous droits de reproduction et de traduction, même par-
tielle, sans distinction de la source, sont rigoureusement
réservés pour tous pays.

ABONNEMENTS :

	DE 1 AN	DE 3 ANS	TROIS ANS
Paris	8	4 50	2 50
Département	10	5 50	3 50
Etranger	13	7 »	5 »

Il est fait de « MONTJOIE » un tirage de luxe
au prix de 25 francs pour toute la France et 30 francs
pour l'Etranger.

Chaque exemplaire de luxe, sur papier spécial, sans
cadre, est envoyé sous enveloppe fermée.

NUMÉRO SPÉCIAL

Consacré au

XXIX^e SALON DES ARTISTES INDEPENDANTS

A Travers le Salon des Indépendants

PAR GUILLAUME APOLLINAIRE



SIGNAC Venise

NOTRE BUT

Une volonté mâle de renaissance caracté-
risée — on l'a déjà remarqué — les efforts
dispersés des générations nouvelles. Un groupe
d'écrivains, de musiciens, d'artistes, ap-
partenant à la même génération, ont souhaité
créer l'organe de ralliement qui leur manque.
« Montjoie! » est né de cette entente.

A tous ceux qui s'inspirent d'un haut idéal
dans l'art et dans la vie, idéal défini par l'am-
bition de la race qui veut imposer au monde
un type essentiel de culture, « Montjoie! »
offre, en pur électionisme, une tribune d'affir-
mation et de discussion.

Ruit hora.

Il nous faut nouer nos volontés de renaissance
comme dans un faisceau de licteurs, signe de puissance
et de menace devant les nouveaux Barbares
qui dominent le monde moderne.

En créant non point une « revue », mais
l'organe très vivant des énergies artistiques
les plus dignes, nous obéissons au commande-
ment très net de l'Heure présente, si trou-
ble : DONNER UNE DIRECTION A L'ÉLITE.

« MONTJOIE! »

Le rôle historique du Salon des Indépen-
dants est au jourd'hui bien défini. L'art du XIX^e siècle
n'est qu'une longue révolte contre la routine
académique : Cézanne, Van Gogh, le
Douanier Rousseau. Depuis 25 ans, c'est au
Salon des Indépendants que se révèlent les
tendances et les personnalités nouvelles de la
peinture française, la seule peinture qui
compte aujourd'hui et qui poursuit à la face
de l'univers la logique des grandes traditions.

Cette année le Salon des Indépendants est
plus vivant que jamais.

Les dernières écoles de peinture y sont
représentées : le Cubisme impressionnisme des
formes et sa dernière tendance, l'Orphisme,
peinture pure, *simultanéité*.

La lumière n'est pas un procédé. Elle
nous vient de la sensibilité (l'œil). Sans la
sensibilité, aucun mouvement. Nos yeux sont
la sensibilité essentielle entre la *nature* et
notre *âme*. Notre âme maintient sa vie dans
l'harmonie. L'harmonie ne s'engendre que de
la *simultanéité* où les *mesures* et *proportions*
de la lumière arrivent à l'âme, sous suprême
de nos yeux. Cette *simultanéité* seule est la
création; le reste n'étant qu'énumération,
contemplation, étude. Cette *simultanéité* est
la vie même.

L'école moderne de peinture me paraît la
plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a
posé la question du beau en soi.

Elle veut se figurer le beau dégagé de la
détérioration que l'homme cause à l'homme,
et depuis le commencement des temps histo-
riques jusqu'à nos jours, aucun artiste euro-
péen n'avait osé cela. Il faut aux nouveaux
artistes une beauté idéale qui ne soit plus
seulement l'expression orgueilleuse de l'es-
pèce, mais l'expression de l'univers, dans la
mesure où il s'est humanisé dans la lumière.

SALLES I à VII

Les premières salles sont en plein désor-
dre.

La sculpture — Archipenko, Agéro, —
n'est pas encore arrivée; les Arts décoratifs
non plus. Traversons rapidement. Enfin,

SALLE VII

Voilà une jolie salle, disposée avec goût.
Autrefois, les salles genre *pompieri des*
Indépendants, genre qui ressemble comme
un frère au genre *Artistes français*, allait au
moins jusqu'à la salle XV.

La plupart des peintures exposées dans
cette salle auraient excité un très vif intérêt,
il y a seulement cinq ans. Et si, dans ce Sa-
lon où il y a tant d'efforts nouveaux on re-
garde avec moins d'émotion des tableaux non
pas démodés, mais moins audacieux; il de-
meurent cependant très agréables à regarder.

Le portrait du poète André Fontaines, qui
fut un défenseur avisé des jeunes peintres,
occupe ici la place d'honneur. Peinture un
peu lourde, mais non pas ennuyeuse de Zi-
noviev, qui, dans un paysage, semble très in-
fluencé de Friesz. Une jeune personne jouant
avec un bâlard a été peinte dans une manière
un peu divisionniste par Maurice Lefebvre.

La femme nue de G. K. Benda, peinture
un peu désagréable, trahit l'influence de Va-
lotton. L'envoi le plus intéressant de la
salle est celui de M. Destrem : deux curieu-
ses marines et un portrait d'homme, ce der-
nier surtout mérite d'être remarqué.

Une nature morte de Pelouses, un portrait
de J. Rousseau, une toile délicate de Suzanne
Lenoir.

SALLES VIII, IX, X

Les tableaux ne sont pas encore accro-
chés à l'heure où nous mettons sous presse.

SALLE XI

Les danses désarticulées et pourtant très
sages de Camille Schmitz.

SALLE XII

C'est la salle des grandes « machines ».
Miot y expose un Corille, une Femme et une
Lanterne rouge. Nous lui conseillons de con-
tinuer dans ce genre, s'il ne veut pas fatiguer
le public des Indépendants.

SALLE XIII

Adam et Eve, de Roger Parent, symbo-
lique.

la spécificité filmique, la *photogénie*, revêt, pour Epstein, un *intérêt* précisément dans la mesure où, d'une part, elle répond à une exigence historique – raison pour laquelle il pourra définir le cinéma en tant que « providentiel » –, et, d'autre part, est appelée à assurer un certain *effet psychologique de masse* et, donc, pratico-politique.

Celle-ci est la tension qui anime la pensée epsteinienne depuis sa jeunesse et qui se traduit dans sa première période, encore orientée sur le terrain de la littérature et de la philosophie, en des volontarisme, activisme et primitivisme iconoclastes influencés par les tendances néo-romantiques les plus en vogue de l'époque ; notamment, le Futurisme italien et ledit Modernisme¹³⁷¹.

De la même période, une lettre – sans date mais attribuable, avec toute probabilité, au début des années 1920¹³⁷² –, se terminant sur le ton du rebellisme immoraliste-nihiliste typique de la critique de la Modernité d'empreinte nietzschéenne, témoigne de la tentative d'Epstein d'organiser une « exposition de peintures cubistes, puristes, expressionnistes, etc., [...] dans le but désintéressé d'emmerder le plus de monde possible. Je cherche », continuait-il, « 100.000 francs de commandite pour détruire l'art (d'avant-garde ou autre). [...] L'important est de mourir très coupable, seule preuve d'activité »¹³⁷³

Puis, dans une autre lettre – encore sans date, mais sans doute de la même époque – nous retrouvons le jeune Epstein chercher à publier un album de gravures de dessinateurs locaux, « dans un esprit moderne, mais autant que possible ni cubiste, ni dadaïste »¹³⁷⁴. Et il est intéressant de remarquer que l'éditeur auquel s'adresse Epstein est ce Jacques Pavolozky – émigré russe anti-bolchevique – qui publiera la principale anthologie des écrits du peintre cubiste Albert Gleizes – *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique* (1927) – qui

1371 À cet égard, rappelons un fait, peut-être pas décisif, mais, en tout cas, intéressant : au début des années 1920, Epstein s'était rapproché du Zénitisme, un mouvement d'avant-garde basé à Zagreb, mais dont Yvan Goll constituait l'une des figures principales. Ce dernier avait aussi écrit, en allemand, le Manifeste du mouvement – publié in *Zenit*, n. 5, juin 1921, p. 1-2 – dont on trouve une version française, probablement annotée par Epstein en vue d'une publication sur *Promenoir*, parmi les dossiers du Fonds Jean et Marie Epstein. Le programme du Zénitisme – de manière évidemment similaire au *Manifeste technique de la peinture futuriste* (1910) où Boccioni, Balla, etc., « se proclam[ai]ent les Seigneurs de la Lumière » « s'abreu[ant] aux sources vivantes du Soleil » et se considéraient, en somme, les vrais « Primitifs » de l'Âge Moderne - U. Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto tecnico della pittura futurista* [1910], in V. Birolli (dir.), *op. cit.*, p. 32-33 [nous traduisons] – était de « laver [le]s cerveaux et [le]s cœurs avec du radium, de l'ozone et de l'hydrogène » afin d'« apprendr[e] » aux hommes à « marcher nu-tête [...] sans avoir peur de la Vérité, droit dans le SOLEIL ! » : en d'autres termes, au moyen du « NOUVEL ART », il s'agissait de « retourn[er] à la pure SIMPLICITÉ », de « redeven[ir] des BARBARES de la poésie » et, par là même, de « détrui[re] » les « effets d'une CIVILISATION pourrissante » : celle modernobourgeoise, fondée sur le rationalisme critico-formel.

1372 La lettre est adressée à Georges Hilaire avec lequel il était certainement en correspondance en 1922-1923 – les deux étaient étudiants à l'Université de Lyon.

1373 Cf. lettre sans date d'Epstein à Georges Hilaire – E416-B77.

1374 Cf. lettre sans date d'Epstein à M. Pavolozky – E416-B77.

cherchait à traduire sur toile la réalité quadridimensionnelle et promouvait des groupes d'artistes et intellectuels foncièrement spiritualistes comme celui de la Section d'Or – qui déclarait se « rattach[er] à la grande tradition » – ou celui de l'Abbaye. Nous savons aussi que, en février 1922, Epstein fut invité à une soirée organisée chez les Gleizes¹³⁷⁵, suite à l'intérêt de la femme du peintre, à laquelle Epstein avait exposé son article « Critique de l'Amour », lors d'une réception chez René Allendy¹³⁷⁶, célèbre psychanalyste d'orientation occultiste-alchimiste¹³⁷⁷, duquel sera publié l'essai « La valeur psychologique de l'image », dans l'un des cahiers Félix Alcan sur *L'art cinématographique* (1926), pour lesquels Gance et Dulac aussi donneront des contributions. Epstein avait d'ailleurs été invité à intégrer – aux côtés de Nicolas Beaudouin, Ozenfant, Marinetti, Gris, Le Corbusier, Waldemar George, Milhaud, André Levinson – la section « Arts » du Groupe d'Études Scientifiques et Philosophiques, fondé en 1922 par Allendy lui-même¹³⁷⁸.

En somme, Epstein est sans doute lié à un réseau qui défend les positions et les nouveaux buts de cette idéologie aristocratique-mystique proprement moderne que nous avons appelée *transcendantalisme moderne* ou *nouveau* et dont nous avons reconnu le tournant décisif dans le Romantisme. Autant la prise de position idéologico-politique que le geste poético-esthétique d'Epstein s'insère dans ce cadre général de critique néo-romantique de la Modernité.

Epstein lui-même a toujours clairement revendiqué cette ascendance, à laquelle la critique – notamment la plus récente – n'a pas donné, nous semble-t-il, le juste poids. Rappelons, en effet, que dans un entretien Epstein avait défini le « sujet » de *Mauprat* – à savoir, le premier qu'il réalise pour sa propre maison de production, LFJE – comme le « souvenir de [s]a compréhension enthousiaste et très superficielle du romantisme »¹³⁷⁹. Et dans une lettre à Abel Gance sans date – mais attribuable aux années 1922-1924¹³⁸⁰ –, Epstein manifeste même l'espoir d'une renaissance romantique : « N'enterrez pas le

1375 Cf. lettre de Nicolas Beaud... à Epstein du 21/02/1922 – E415-B76.

1376 Cf. lettre de Nicolas Beaud... à Epstein du 06/02/1922 – E415-B76.

1377 Au début des années 1920, il fut traducteur de l'ouvrage *La chimie occulte* de l'anglais Charles Webster Leadbeater, puis écrivit *Le grand-œuvre thérapeutique des alchimistes et les principes de l'homéopathie*, pour les éditions du Voile d'Isis (1920) ; *Le lotus sacré*, pour la Librairie Théosophique (1920) ; *La table d'émeraude d'Hermès Trismégiste avec les commentaires de l'Hortulain*, à nouveau pour les Éditions du Voile d'Isis (1921) ; ou encore *Le symbolisme des nombres*, pour la Librairie Générale des Sciences Occultes (1921).

1378 Cf. les deux Bulletins du Groupe conservés in E237-B60.

1379 J. Epstein, « Jean Epstein nous parle de ses projets et du film parlant », in *Pour Vous*, n. 48, 18 octobre 1929.

1380 La lettre porte, en fait, l'en-tête de Pathé-Consortium, la puissante maison de production qui distribua le premier film d'Epstein, *Pasteur* (1922), et produisit les cinq suivants en deux ans.

romantisme : il va tout juste naître », déclare-t-il¹³⁸¹. Bref, du Premier au Second Après-Guerre, un fil jamais interrompu relie la déclaration d'appartenance de *La lyrosophie* – « Romantiques nous le sommes, c'est-à-dire sentimentaux »¹³⁸² – à l'asservissement du cinéma aux buts du Romantisme d'*Alcool et cinéma*¹³⁸³, en passant par les *Contre-pensées* – où, encore une fois, c'est dans le Romantisme qu'Epstein trouve la seule force *diabolique* anti-rationaliste et anti-classiciste¹³⁸⁴.

L'engouement de jeunesse pour les auteurs romantiques est confirmé par un cahier manuscrit de jeunesse, rédigé entre 1911 et 1918, quand Epstein a entre 14 et 20 ans : ici, il note non seulement ses lectures, mais il leur donne aussi une note – sur 20, selon la coutume écolière. Or, il est hautement significatif que parmi les écrivains politiques, Epstein montre une préférence pour deux parmi les plus importants idéologues de la réaction *anti-moderniste*, à savoir Chateaubriand – avec un 19/20 pour les romans, mémoires et itinéraires, mais seulement 1/20 pour le *Génie du Christianisme* – et Renan – avec un 20/20¹³⁸⁵. Pas un hasard, donc, si, dans l'un de ses premiers articles philosophiques, Epstein fait de René, le héros et alter ego chateaubriandien, le modèle du nouvel homme savant et poète¹³⁸⁶. Puis, dans les notes manuscrites datables au Premier Après-Guerre, Epstein reconnaît, sans hésitation et à plusieurs reprises, en Nietzsche et Rémy de Gourmont ses références intellectuelles fondamentales¹³⁸⁷.

1381 Lettre de J. Epstein à A. Gance – E113-B26.

1382 Et il continuait : « mais nous sommes aussi tellement raisonnables que nous inaugurons le romantisme de la raison et la raison du romantisme, qui sont ce que j'ai appelé la lyrosophie » ; J. Epstein, *La lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 1922, p. 216-217. Nous reviendrons plus bas sur cette notion de « lyrosophie » censée signifier l'union de « sentiment » et « raison » et se traduisant, en réalité, en un assujettissement de la « raison » au « sentiment ».

1383 Cf. *supra*.

1384 Cf. l'occurrence « Satanisme », in J. Epstein, [*Contre-pensées*], E224-B57.

1385 Reportons ici cette liste en indiquant entre parenthèses, pour certains, la note donnée par Epstein. Pour l'année 1911 : Jules Verne, *Quo Vadis?* (qui reçoit 20/20) et d'autres romans polonais. Pour les années 1911 à 1913 : Conan Doyle, Leblanc, Leroux, Nick Carter, Nat Pinkerton, Buffalo Bill, Dumas, de Lamotte, Rostand, Sardou, Léharc, Léo Fall, René Bazin, Barrès (8/20), Dickens (7/20), Loti, Renard, Anatole France. Pour les années 1913 et 1914 : Daudet, Driaud, Coulevain, Taine, Mirbeau, Mérimée, Hugo. Pour les années 1914 à 1916 les pages sont vides. Pour les années 1916 et 1917 : Corneille (0/20), Racine (0/20), Chateaubriand (19/20 – romans, mémoires, itinéraires), Balzac (3/20), Dumas, Montaigne (19/20), Cherbuliez, Rod, Renan (20/20), E. Lamy, E. Gelhardt, N. Angell, Musset, Vigny, Otczy, Chateaubriand (1/20 – *Génie du Christianisme*), Anatole France, Loti, Anthologie poésie française, Fénelon (0/20), Bossuet (0/20), Goethe, St. Pierre, Boileau (3/20), La Fontaine (0/20), Bourget, Chénier, Courtelne, Dumas fils, Flaubert (8-9-10/20), Rostand, Fontenelle, Voltaire (19/20 pour le *Dictionnaire philosophique*, 15/20 pour les contes, 6/20 pour *Le Siècle de Louis XIV*, 0/20 pour *l'Histoire de Charles XII*), Descaves, Huysmans (7/20 – *Là-bas, La cathédrale, En route*), Mme de Sévigné (0/20), W. Scott (0/20). Dans des pages avec l'intitulé « Angleterre 1914 » : Hornung (18/20), *Le prisonnier de Zenda*, Edgar Wallace. Pour les années 1917 et 1918, et 1914-1915 « jusqu'à Lyon » : Saint-Simon (cour de Louis XIV), François de Sales, Rolland (0/20), A Hermant, Daudet, Louÿs, Renard, Mérimée, Gautier (0/20) et Heredia.

1386 Il s'agit de « Cœurs de René » (1922). Nous en traiterons plus bas : cf. *infra*.

1387 Cf. *passim* les notes contenues in E110-B26.

Cette possible sympathie pour la pensée philosophico-politique réactionnaire est, d'ailleurs, encore confirmée par son compte rendu – à notre connaissance totalement oublié par la critique et l'historiographie contemporaines – de l'expédition italienne qu'Epstein entreprit pour réaliser, « sur les flancs de l'Etna », le documentaire *La montagne infidèle* (1923)¹³⁸⁸, où il avoue apprécier l'« heureuse dictature de Mussolini »¹³⁸⁹. Puis, dès 1928, il trouve accueil chez *L'Ami du Peuple*¹³⁹⁰, un journal d'extrême droite voulu par François Coty, ce promoteur du fascisme italien en France et industriel du parfum pour lequel Epstein concevra des projets de films publicitaires¹³⁹¹.

Toutefois, si ces témoignages – sur le réseau de ses relations personnelles et intellectuelles, sur ses lectures, sur ces appréciations politiques – constituent un matériau d'éléments certainement intéressants, aussi pour comprendre l'élaboration de la poétique epsteinienne, ils ne déterminent pas la position et l'effet pratico-politique de celle-ci : nombreux ont été les artistes qui prirent explicitement un parti idéologico-politique, sans pour autant réussir à l'exprimer de manière cohérente dans leurs œuvres. Rien n'exclue qu'Epstein ait fréquenté les milieux intellectuels mystico-spiritualistes, qu'il se soit proclamé fervent romantique et ait pu déclarer son admiration pour le fascisme italien, et, ce nonobstant, que ses théories et réalisations poético-esthétiques n'impliquent pas, *effectivement*, des rapports de croyance et d'autorité.

Nous allons essayer de vérifier, alors, où les prémisses fournies par le cadre idéologico-politique dans lequel Epstein se forme mènent sa pensée. Nous montrerons que, pour Epstein, le cinéma constitue un instrument du plus haut intérêt pratico-politique dans la mesure où il – ou, plus précisément, son « esprit », son « intelligence » – empêcherait une compréhension ratio-critique de la réalité historique, impliquant la suppression des valeurs *matérielles* des phénomènes filmés, accomplissant une *tabula rasa* sur laquelle l'esprit de chaque sujet-spectateur peut édifier son empire *personnel* de valeurs : s'accordant avec la définition bürgerienne de l'œuvre d'art d'avant-garde, selon Epstein, le film n'est qu'un

1388 Tourné en juin 1923, il est aujourd'hui considéré perdu.

1389 « Sous l'heureuse dictature de Mussolini », déclare-t-il, « l'Italie s'est américanisée » ; Daniel Brané et J. Epstein, « Un sensationnel reportage cinématographique. À quatre mètres du cratère », in *Ciné-Miroir*, n. 32, 15 août 1923, p. 250-251. Dans l'article, le compte rendu epsteinien commence au § 2 et se termine avec le § 10.

1390 D'abord avec un entretien : « Nos metteurs en scène. Un entretien avec Jean Epstein », in *L'Ami du Peuple*, 11 mai 1928 [entretien avec Pierre Grégoire]. Puis avec un article : J. Epstein, « Nos lions », in *L'Ami du Peuple*, 11 janvier 1929 [réédité in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 193-196.

1391 Cf. E25-B13, où l'on trouve deux scénarios intitulés « Coty – projet n. 2 » et « Coty – projet n. 3 » et des découpes de journaux de publicités des parfums Coty.

ensemble de *fragments* – qu'il appellera « situations » – *vides de sens* auxquels la *subjectivité* du spectateur donne une *vie* – d'où l'*animisme* comme phénomène essentiellement lié à la *photogénie*. L'« intelligence » de la machine-cinéma neutralise la compréhension empirico-rationaliste et les déterminations historico-sociales de la réalité de manière que le Moi transcendantal puisse imposer sa *subjectivité absolue* – sentimentale et irrationnelle – en tant qu'*objectivité absolue*. En cela consiste la *poésie* au cinéma – « en quantité industrielle » –, à savoir l'action créatrice qui constituerait cet exercice de liberté et de révolte – fondé de manière entièrement spiritualiste – que les sujets-individus devraient ré-apprendre à appliquer dans la vie pratique à une échelle de masse. Et, dans les rapports intersubjectifs, le résultat ne pourra qu'être un seul : l'*émergence* et la *domination* de l'élite des esprits les plus *puissants*, les plus *volontaires*, imposant leurs valeurs purement *subjectives* à une masse de sujets-individus spirituellement plus *faibles, inférieurs*.

Il s'agira, donc, de mettre en relief les implications idéologico-politiques *réactionnaires* du geste epsteinien car, si parfois l'on reconnaît – de Tognolotti à Thiéry¹³⁹², outre Turvey – les liens structurels qui relient ce geste au Romantisme et ses développements – Nietzsche, notamment –, l'on se limite à en observer – le plus souvent avec enthousiasme – la critique anti-rationaliste et anti-conformiste sans en apercevoir les problèmes d'orientation autant sur le plan de la gnoséologie – un *irrationalisme* explicitement mystique – que sur le plan des rapports humains – explicitement aristocratiques. En d'autres termes, nous allons essayer de montrer comment le geste epsteinien s'intègre – pour le dire dans les termes de Lukács – à cette « apologétique indirecte » et, enfin même directe, de la société capitaliste dont le « rebellisme » intellectuel de marque nietzschéenne constituerait le paradigme¹³⁹³.

1392 Cf. C. Tognolotti, « L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein », cit. ; et N. Thiéry, *op. cit.*

1393 Cf. *infra*.

UN SENSATIONNEL REPORTAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

A quatre mètres du Cratère

JEAN EPSTEIN revient d'un voyage en Sicile, sur les flancs de l'Etna, à quatre mètres de son cratère. C'est une physiologie bien spéciale que celle de ce jeune metteur en scène, qui vient de donner, avec la sûreté de son talent souple et audacieux, des œuvres fortes : *L'Auberge Rouge*, *Cœur fidèle*, *Pastor*, éditées par Pathé Consortium Cinéma. Masque curieux, tourmenté, déconcertant, des yeux très grands, toujours étonnés, curieux, pleins de fièvre, dans lesquels s'allume constamment une flamme de recherches et de transformations.

Ce fut éreintant et charmant, me dit-il. Sous l'heureuse dictature de Mussolini, l'Italie s'est américanisée : partout, lorsqu'on débarque, des pancartes semblables aux nôtres pendant la guerre, mais comment suivre toutes ses invitations à la brièveté et au silence lorsque le montage est là qui fume et qui gronde, sous un ciel adorable qui incitera toujours à traduire, par des gestes harmoniques et larges, tout le bouillonnement intime d'une race.

Autrefois, lorsque j'ai pris le train qui conduisait de Taormina à Linguaglossa,



Jean Epstein au milieu de ses interprètes de l'Auberge Rouge.

la campagne était jolte à voir, douce aux regards, avec ses contours harmonieux et ses plates étendues calmes. Hier, en faisant le même trajet, plus rien ne subsistait du décor enchanteur d'autrefois ; tout était voilé... une cendre menue semblable aux multiples flocons de neige qui tombe l'hiver dans les campagnes, dérobait tout à mes regards dans la riante campagne. Elle était infiniment triste, extrêmement gênante, cette pluie de cendres qui évoquait un peu dans mon esprit le souvenir des ruines accidentées de Biskra, alors que les dunes fumaient au loin et que le vent en rafales de sable s'engouffrait dans la ville.

A Catania où nous nous arrêtons, tout était presque calme. Les journaux, qui paraissent tous les soirs, avaient annoncé l'exode de 150.000 réfugiés. J'en ai rencontré très peu, visages calmes, anxieux malgré tout, implacablement résignés. Ma première frayeur, la seule je crois, c'est là que je l'ai ressentie : un correspondant de journal italien, rencontré un soir dans la rue, sachant que je devais monter près du gouffre, me disait avec de grands gestes et des détails terrifiants,



La population suivant les effets du désastre.

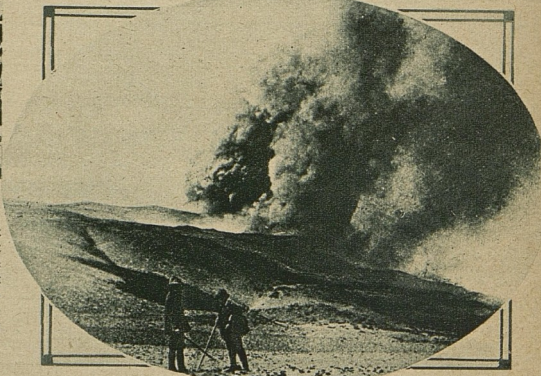


Le metteur en scène Jean Epstein.

car il y était allé, son étonnement et ses craintes. Je pensais reculer... mais deux jours après, en revenant de là-haut, je compris qu'il n'était pas nécessaire d'aller tout près du feu pour embraser l'imagination d'un journaliste italien. J'ai obtenu toutes les permissions nécessaires presque facilement ; les autorités italiennes, je vous l'assure, m'ont donné tout ce que je désirais, et même, lorsqu'elles ont quelque chose à vous refuser, elles le font d'une manière tellement prenante qu'on trouve presque naturel d'avoir quelque chose à abandonner.

J'avais entendu souvent parler des torrents de lave, mais en les voyant ce fut pour moi un étonnement. Supposez un prodigieux éboulement de coke, qu'une force invisible mais puissante vomirait par saccades, en poussant lentement le flot en avant. De hauteurs différentes, avec des monticules et des dépressions inégales, elle s'avance lentement en s'étalant à sa base sur plusieurs kilomètres. A distance, la masse paraît noire, mais lorsqu'un éboulement se produit, elle devient subitement rouge, d'un rouge vif dans la nuit. En avançant, elle projette des langues qui cheminent à la façon de tentacules. On comprend la force de cette

masse puissante, lourde, qui englobe doucement, presque timidement, tout ce qu'elle rencontre pour se l'incorporer à jamais. Le bruit qu'elle fait en avançant... un bruit tout à fait spécial... celui de milliers de assiettes que l'on projette toutes ensemble à terre pour les casser. Bruit provenant des innombrables fendillements qui se produisent à tous les instants dans la masse de la coulée. La maison qui elle guette, elle l'approche lentement, elle l'entoure pour en mesurer l'importance, puis en largeur et en hauteur elle l'emprisonne dans son étroite. L'enveloppement se fait lentement, les murs paraissent être à peine léchés, ils n'ont pas l'air d'offrir de résistance, puis, au bout d'un instant, la pierre s'effrite, les murs se gondolent et le tout s'écroule avec un bruit de noisettes qui auraient résisté longtemps à la pression. Aussi les habitants, qui vivent depuis des siècles auprès de ce danger continu, ont facilité, dans la construction de leurs maisons, l'enlèvement rapide de tout



Jean Epstein et son opérateur près du cratère en feu.

ce qui est parties extérieures : en quelques minutes, portes, fenêtres, tuyautages peuvent être arrachés et emportés. Seules demeurent les images pieuses que la population a clouées sur les murs des maisons, la face tournée vers le volcan pour conjurer le malheur. Mais à force d'être restés là pour protéger, les reliques ont jauni, roussi, et elles semblent, dans leur isolement, prendre à témoin le ciel de leur impuissance. Lorsque la lave sur son trajet rencontre un arbre, elle le dépasse, puis tout d'un coup, tel un feu de bengale, un tison, il brûle de la racine aux plus hautes branches. Cette rapidité dans la combustion est d'un effet saisissant la nuit.

L'ascension du cratère est très pénible... il faut suivre à distance les courants de lave... les muletiers nous font quelques difficultés. Après quelques heures de marche, on arrive à l'observatoire, où je rencontre un professeur de volcanologie venu là pour étudier et conjurer les méfaits du volcan !...

Arrivé au sommet du Monte Rosso, le spectacle est inimaginable : un chaos, un bois de la Lauffé, pour ceux qui ont eu le bonheur pendant la guerre d'habiter dans ces parages... une étendue d'abord plate en forme de promontoire, sur laquelle çà et là coulent de nombreuses petites rivières de lave animées dans leur profondeur de mouvements souterrains... De place en place, des squelettes d'arbres calcinés, dont la masse n'a pu retomber, retenue par les scories environnantes... Des blocs de pierres aux arêtes aiguës, brûlantes, conservant dans leurs aspérités des particules de soufre et de coke... Des trous profonds... Un amoncellement d'objets de toutes sortes... des langues de lave qui s'avancent çà et là, brûlantes à distance, couleur de métal en fusion, et, s'écroulant en quelque sorte ce décor inimaginable, une pluie de cendres blanchâtres qui tombe inlassablement, tels de minuscules flocons neigeux.

Le cratère qui a causé la presque totalité des dégâts, est latéral, il s'ouvre à cinquante mètres au-dessus de notre tête, on le devine plus qu'on ne le voit... sous nos pieds la terre est continuellement parcourue de tressaillements intérieurs et profonds ; le bruit provenant d'explosions terribles qui décèlent une prodigieuse puissance, est tantôt sourd, tantôt profond. Montée dangereuse, torturante que celle des cinquante derniers mètres ; les muletiers, craignant pour leurs bêtes, ne veulent plus nous suivre.

Avec mon opérateur, nous grimpons difficilement, nos chaussures brûlantes

Daniel Brané et J. Epstein, « Un sensationnel reportage cinématographique. À quatre mètres du cratère », in *Ciné-Miroir*, n. 32, 15 août 1923, p. 250. Dans l'article, le compte rendu epsteinien commence au § 2.

III.3.2. La pensée epsteinienne comme réponse réactionnaire au problème fondamental de la Modernité

Le problème fondamental auquel répond la pensée epsteinienne est celui que nous avons reconnu – suivant, notamment, Habermas – comme le problème fondamental de la Modernité : retrouver une *unité* et un *ordre* perdus à cause de l'affirmation des valeurs et des rapports prônés par le *rationalisme empirico-critique* – dit simplement « rationalisme », selon la rhétorique du conflit idéologico-politique qui s'affirme à la hauteur du début du XXe siècle.

Le problème – observe Epstein dans l'un de ses articles les moins cités et, probablement, les moins lus –, c'est que « nous », les *modernes*, nous avons trahi ce savoir sur l'*érotique* – c'est-à-dire, sur l'union des opposés – dont Platon, déjà, avait su donner une formulation inégalée¹³⁹⁴ : « pour lui, la vraie philosophie est le véritable amour, et le véritable amour, la vraie philosophie ». « Nous », *modernes*, nous serions « retombés dans une barbarie de l'esprit », donc ; c'est-à-dire que nous serions « dans une confusion effroyable » « au sujet d[u] beau, d[u] bien, d[u] vrai », car « dans une ignorance nue au sujet de l'amour ». Pour « nous », *modernes*, en somme, « cet amour placé au-dessus du beau, du bien et du vrai, que Platon faisait apparaître dans sa lumière, est aujourd'hui éteint ». Fait lourd de grosses conséquences, car, non seulement « nous n'avons presque plus de philosophes, donc presque plus d'amour » et, complémentairement, « nous n'avons presque plus d'amants, donc presque plus de philosophie », mais, en plus, parce que « nous ne savons plus [...] ordonner hiérarchiquement » ce « monde » qui « sorti de l'amour, y retourne »¹³⁹⁵. Voici le problème de la Modernité, donc : elle a rompu avec cet *ancien* savoir, ces principes *traditionnels*, d'après lesquels, seuls, les éléments du monde *s'organisaient* dans un ordre de valeurs auquel l'aveugle rationalisme empirique se montre incapable de donner un substitut valide.

Amour ou Éros, donc, n'est pas seulement *désir de, compatibilité avec et tension vers* le savoir – identité avec la *philo-sophie* –, mais aussi *principe originel et fin ultime* du monde et, donc inévitablement, *détermination première et conclusion* de ce qui est vrai,

1394 « [...] Platon déjà écrivait de ces espèces psychologiques [celles « de l'amour »] tout ce que nous en savons aujourd'hui et plus même » ; J. Epstein, « Amour indigent. (À propos des Don Juanes) », in *La Revue Mondiale*, n. 18, 15 septembre 1922, p. 179 – E226-B58.

1395 *Ibid.*, p. 179-180.

beau et bon, c'est-à-dire l'entité suprême qui gît avant et au-dessus de toute chose. Dévoyés par le *rationalisme*, « ignorants » de ce rôle *déterminant* d'Amour ou Éros pour les choses du monde et leurs valeurs et rapports, « nous », *modernes*, nous sommes donc incapables de reconnaître et surtout de façonner cet *ordre*, cette *hiérarchie* des choses dans le monde, qui trouvent en Amour ou Éros leur seule et véritable origine.

Il faut donc avoir clairement à l'esprit qu'Epstein reconduit l'*érotique* sur le terrain de la gnoséologie et de l'ontologie, qu'il le *spiritualise* – ce qui ne veut pas dire qu'il en exclut des implications sexuelles corporelles –, et que ses écrits d'*érotique* doivent être lus dans cette perspective foncièrement néo-transcendantaliste où est en cause ce jeu d'attraction entre une *âme philo-sophique* et la puissance créatrice absolue, menant à la divinisation de la première : en dépit de ce qu'en écrivent Soukaz et Wall-Romana, c'est dans cette perspective que s'inscrit aisément le mythe de Ganymède – et de manière similaire celui de l'Hermaphrodite, comme nous le verrons – qu'on retrouve dans les écrits epsteinien. Où il ne faudra pas négliger que, si Soukaz voit dans le *Ganymède* epsteinien une défense des droits à l'homosexualité condamnés par le nazisme, la gnoséologie du théoricien-cinéaste trouve des implications d'*ontologie* et de *morale* qui s'approchent, bien plus de ce que l'on pourrait croire, de l'idéologie hitlérienne – ce vitalisme irrationaliste qui légitime toute action humaine en reconduisant toute l'Histoire aux résultantes d'une puissance naturelle instinctive, d'une impulsion primitive et indiscutable d'auto-affirmation de la « personnalité individuelle »¹³⁹⁶.

Le mythe de Ganymède et celui de l'Hermaphrodite ne sont que les exemplifications, donc, de l'exigence typiquement *spiritualiste* d'Epstein de retrouver une *unité* – explicitement « mystique » – entre la condition humaine et celle divine, entre l'individuel et l'universel, et entre sens – ou matière – et esprit. L'essai dans lequel Epstein développe de la manière la plus étendue l'exigence de cette unification est *La lyrosophie*, où, déjà à partir de son titre, s'expose l'équivoque d'une prétendue unification entre « sentiment » et « raison », à laquelle Epstein se propose de donner une solution¹³⁹⁷, mais qui se traduit, en réalité, en une soumission de la seconde au premier et, donc proprement, à l'affirmation, en tant que *rationnelle* et *scientifique*, d'une *connaissance* purement

1396 Sur la vision du monde hitlérienne cf. Eberhard Jäckel, *Hitler idéologue* [1969], trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1995.

1397 Cf. J. Epstein, *La lyrosophie*, cit., p. 9 sq.

sentimentale, lyrique – il s'agit d'une *lyro-sophie*, d'une « connaissance par sentiment » ou « amour ».

Comme nous l'avons déjà souligné, donc, le point de départ de la pensée epsteinienne est le constat que la « morale » *moderne* soit le résultat d'une « civilisation » organisée par la loi d'une « raison » tyrannique, qui aurait exclu et condamné le « sentiment »¹³⁹⁸. Epstein se donne pour tâche programmatique, donc, de développer la critique, entamée déjà par Nietzsche, de la morale fondée sur les métaphysiques rationalistes, car le philosophe allemand n'aurait pas réussi « à l'appliquer autrement qu'à des préliminaires »¹³⁹⁹.

Mais il faut bien reconnaître la dimension qu'assume, dans les termes epsteiniens, la prétendue exclusion du « sentiment » de *notre* « morale ». Car, écrit le théoricien-cinéaste, « tous nos sentiments procèdent, directement ou non, du sentiment d'amour » : de sorte que, en réalité, Epstein « écri[t] amour pour sentiment »¹⁴⁰⁰. En d'autres termes – ceux déjà exprimés dans l'article « Amour indigent » –, Epstein reproche à la « morale » *rationaliste* – et, donc, à la « civilisation » – la méconnaissance de l'« amour » en tant que puissance originale dont toute chose *dépend* – l'« art, la science, l'industrie, le commerce sont donc parasites d'amour [...]. Ils vivent de lui, par lui, à travers lui, à ses dépenses »¹⁴⁰¹. C'est-à-dire qu'Epstein reproche à la « morale » et à la « civilisation » *rationalistes* de méconnaître que tout phénomène, tous les rapports ou valeurs sociaux, culturels et humains sont *déterminés* – l'« amour détermine son objet » – par une substance métaphysique absolument *indéterminée* – « sans cause, sans origine, sorte de premier moteur » –, c'est-à-dire par une « cause », inconnue et inconnaissable, « impénétrable » même pour le « plus intelligent » des hommes, sinon sous forme de *révélations* phénoménales, sensibles, *esthétiques* – Epstein revient, donc, encore une fois, à la théorie romantique de la *poésie* comme *incarnation de l'esprit* –, lesquelles doivent être tenues, donc, pour simples « symbole[s] », « signe[s] » ou « idée[s] d'une réalité autre » – métaphysique –, et même pour les « créature[s] » de cette même réalité métaphysique. Bref, avoue Epstein dans « Amour

1398 *Ibid.*. Et il est remarquable de la légèreté des thèses epsteiniennes, que Platon, maître à penser de l'amour comme origine de toute chose dans l'article « Amour indigent », fasse office, dans la première page de *La lyrosophie*, de champion du rationalisme et des censeurs de l'amour.

1399 J. Epstein, *La lyrosophie*, cit., p. 11-12.

1400 *Ibid.*, p. 23.

1401 *Ibid.*, p. 14.

indigent », « tout ce qui s'est dit et pensé de Dieu, s'applique à l'amour »¹⁴⁰² et tout ce qu'il reproche à la « morale » et à la « civilisation » *rationalistes*, c'est de méconnaître que toute action, tout événement – toute l'Histoire, en somme – ne sont que le produit d'une puissance créatrice spirituelle qu'on appelait jadis Dieu et qu'il s'agirait maintenant d'appeler Amour – même s'il ne faudra pas oublier que chez les chrétiens, déjà, Dieu était Amour, précisément. Ainsi, tout comme l'ancien Dieu, l'Amour n'est pas seulement « abstrait » et pourtant « très concrètement puissant »¹⁴⁰³, mais encore éternellement inchangeable, toujours égal à lui-même, et – inévitablement, car *indéterminé* – insoumis à l'emprise de la science, de la technique et de la civilisation – et, donc, au *progrès*¹⁴⁰⁴.

Mais ce serait faire tort à la philosophie d'Epstein que de s'arrêter à ces éléments pour la réduire à un simple retour à l'ancien transcendantalisme, par un tour de rhétorique, un simple jeu de mots, où l'on substitue le terme « dieu » par le terme « amour ». Certes, Epstein considère qu'« aujourd'hui » encore la « terre et sa vie, sont une terre et vie transcendantales, où l'idée acquiert une valeur-apogée » au point que le « monde devient de plus en plus un chef-d'œuvre mental » et que la « morale n'est », en dernière instance et « entre autres », « qu'un effet » de l'Amour tout-puissant¹⁴⁰⁵. Cependant et comme nous l'avons déjà souligné, Epstein – tel un nouveau Prométhée ou serpent diabolique – rend aux hommes cette force transcendante que les anciens attribuaient aux dieux : l'homme ne reçoit pas sa force spirituelle créatrice par grâce d'un Être supérieur, mais elle est en lui, elle fait partie de sa nature-même. D'où le fait que l'« amour » soit nécessairement « barbare, naturel et sincère »¹⁴⁰⁶ et, idée très significative, qu'Epstein puisse l'identifier à l'« instinct de conservation de l'individu et de l'espèce »¹⁴⁰⁷.

Ce sera selon cet *instinct de conservation de soi et de l'espèce* – où, donc, tout ce qui est extra-humain se trouve immédiatement dévalorisé – que les rapports humains et sociaux devront être établis. C'est-à-dire, que la puissance créatrice d'après laquelle tout doit être déterminé c'est le « nous-même que nous ignorons complètement » ou, selon les termes de la « psychologie contemporaine » – Epstein s'appuie sur la « magistrale » étude

1402 J. Epstein, « Amour indigent », cit., p. 176-177.

1403 *Ibid.*, p. 179.

1404 *Ibid.*, p. 177-178.

1405 *Ibid.*, p. 178

1406 *Ibid.*, p. 177.

1407 J. Epstein, *La lyrosophie*, cit., p. 23.

d'Abramowski¹⁴⁰⁸, outre que sur celle de Freud¹⁴⁰⁹ –, cet « inconscient » qui « facultativement et temporairement » remonte, se manifeste à la « conscience », et peut alors être appelé « subconscient »¹⁴¹⁰. Epstein trouve, donc, dans le « désir » ou « amour » le correspondant exact de ce que les anciens transcendentalistes appelaient « inspiration divine »¹⁴¹¹, et dont ils méconnaissaient la réelle nature. Le *lyrosophe* agit ou pense, donc, ni plus ni moins *comme un inspiré, comme un individu assujetti à l'extase mystique* : c'est ce que devrait montrer un long chapitre où Epstein compare la « connaissance par amour » à la Kabbale : le *lyrosophe*, écrit en effet le théoricien-cinéaste, reproduit exactement la même opération spirituelle que le *kabbaliste*, à cette exception près que ce dernier « se croya[i]t inspiré de Dieu et n'éta[i]t, en réalité, que possédé par son subconscient ». Reste le fait, cependant, que l'un comme l'autre vont « chercher » « au plus profond et au plus caché de [leur] moi » l'« aide de [leur] domaine[s] affectif[s] » pour « élabor[er] » des « doctrine[s] » qui sont des « métaphysique[s] affectueuse[s] »¹⁴¹².

De ces dernières citations, l'on voit déjà, donc, que la *lyrosophie* epsteinienne – néologisme sous lequel se cache rien d'autre que la philosophie néo-romantique du Moi transcendantal – n'accomplit que *d'une certaine manière* le programme de retrouver l'unité entre le *rationnel* et l'*irrationnel*. La *lyrosophie* ou « connaissance par amour » peut être définie par Epstein comme « bi-logique », « bicéphale » et « hermaphrodite », car expression d'une forme de connaissance « sentimentale et raisonnable presque à la fois »¹⁴¹³, mais elle configure un rapport entre les deux facultés spirituelles qui mérite d'être précisé, notamment parce que, loin de s'arrêter aux questions purement gnoséologiques, ce rapport implique toute une série de conséquences au niveau moral et politique qui ne peuvent pas être négligées et que, en fait, Epstein lui-même envisage directement.

Soulignons tout d'abord que dans la « connaissance par amour », la relation qui s'entretient entre la raison et le sentiment – le conscient et l'inconscient, l'objectif et le subjectif – n'est nullement *dialectique*, ni au sens idéaliste hégélien, ni, moins encore, au sens matérialiste marxiste. La similitude avec la Kabbale indique déjà sans ambage la perspective foncièrement *mystique* parcourue par Epstein afin de retrouver l'*unité perdue* ;

1408 *Ibid.*, p. 56.

1409 *Ibid.*, p. 12 sq., 23 et 101.

1410 *Ibid.*, p. 53-54.

1411 *Ibid.*, p. 86 et 194.

1412 *Ibid.*, p. 102.

1413 *Ibid.*, p. 66-67.

cette perspective qui aboutit inévitablement à l'*absorption* de ce qui est lié à la dimension de l'empirique – et, donc, de l'individuel, du déterminé – par ce qui est lié à la dimension du métaphysique – et, donc, de l'universel, de l'absolu, de l'indéterminé, etc. – : à un quelque moment – c'est le « saut mystique » que toute philosophie mystico-transcendantaliste exige –, il faut que les facultés et données *empiriques* soient comme *supprimées*, effacées, exclues. Effectivement, s'il est vrai que, comme le Dieu des chrétiens, l'« amour » est cause – *raison* – première et fin ultime de tout, inévitablement, la vraie connaissance, à savoir la *lyrosophie*, ne pourra être que cet « état mystique qui est l'apogée du sentiment, sa plénitude, sa pureté et son extrême tension », où « tout l'homme n'est plus qu'amour exclusivement »¹⁴¹⁴ ; il faut, en d'autres termes, que le *philo-sophe* réussisse à « délivr[er] » le « subconscient » de ce « frein » qu'est l'« intelligence », de manière qu'il « prenne plus complètement et presque seul possession de notre personnalité »¹⁴¹⁵.

Ainsi, de ce qui est *objectif* ou *scientifique* – au sens que le rationalisme empirico-critique donne à ces mots –, en fait, ne reste plus rien, sinon la formulation, l'apparence de la mise en forme et, donc – espère Epstein –, l'*effet de conviction*, son *pouvoir de légalité*. En d'autres termes – nous le verrons mieux plus bas –, tout l'effort argumentatif d'Epstein tend à légitimer, en raison d'un *mystère*, l'*affirmation* simplement subjective – c'est-à-dire une affirmation qui est non analysée, ni discutée ou critiquée –, en tant qu'affirmation de valeur objective, scientifique, et qui doit, donc, être reconnue comme valide par les autres sujets : comme toute philosophie transcendantaliste, la philosophie epsteinienne vise à faire reconnaître, en raison d'un acte de foi, en raison d'une *croyance*, l'*autorité* de ce qui est simple affirmation, simple manifestation ou révélation d'une force inconnue et incontrôlable – et, comme toute philosophie transcendantale, elle contient des implications aristocratiques qu'Epstein lui-même rend explicites, d'ailleurs.

Pour le *lyrosophe*, il s'agit ainsi de formuler comme *scientifiques*, *objectives*, *rationnelles*, des « vérités » qui, en réalité, sont absolument – ou le plus possible – *sentimentales*, *subjectives* et *irrationnelles* : comme le *kabbaliste*, le *lyrosophe* s'*abstrait* du monde empirique pour permettre au « monde des sentiments » de « pénétr[er] en lui », de sorte qu'il puisse formuler des « dogmes »¹⁴¹⁶ – ceux, entièrement *subjectifs*, exprimés par le

1414 *Ibid.*, p. 24.

1415 *Ibid.*, p. 100.

1416 *Ibid.*, p. 104.

lyrosophe en question. En réalité, la « fusion » *entre* le rationnel et l'irrationnel consiste, donc, en une « fusion *du* raisonnable *au* sentimental »¹⁴¹⁷, c'est-à-dire en une *réduction* du premier au second, sinon en une *consommation* du premier par et dans le second : le monde, la réalité, entièrement phagocytés par le Moi, ne sont qu'*interprétations* purement subjectives, comprises et affirmées comme objectives, comme étant des « choses » ; la réalité, alors, n'est plus sinon création spirituelle :

Le principe mystique est que l'intelligence, ou plus exactement l'esprit, ou plus exactement encore, l'âme pénètre les choses. La représentation devient donc un phénomène. [...]. Il n'y a donc plus de représentations à propos des choses, mais des représentations-choses. Désigner c'est créer. Comme l'univers est verbe, le verbe est l'univers. [...]. La réalité et sa métaphysique ont pour l'âme la même valeur, car l'âme s'empare du fait et l'interprète [...].

En somme, le kabbaliste ne considère jamais le monde comme extérieur, situé hors de lui, mais le considère toujours après qu'il l'a absorbé en lui-même. Il ne différencie pas les deux catégories de phénomènes : objective et subjective.¹⁴¹⁸

Or, observe Epstein déjà dans cet essai philosophique, l'expérience cinématographique est cette expérience où se vérifie cette mystification par laquelle l'on croit vrai et réel ce qui est faux et illusoire ; où se concrétise la création des « représentations-choses » ou « sentiments-choses » :

Le film vous montre un homme qui trahit. Vous savez pertinemment d'abord qu'il n'y a pas d'homme, ensuite qu'il n'y a pas de traître. Mais le film s'est adressé à votre connaissance par amour toujours en éveil. Il a créé, par le fantôme d'une chose, un sentiment, et comme ce sentiment ne peut vivre sans que vive la chose pour quoi il est fait, et comme ce sentiment lui aussi tend avant tout à conserver sa vie, la fallacieuse chose vivra pour vous. Ou plutôt vivra un sentiment-chose, et vous croirez mieux qu'à un traître vous croirez à une trahison.¹⁴¹⁹

L'opposition entre objectif et subjectif, irrésolue par le rationalisme empiriste, est donc dépassée par la *lyrosophie* dans la mesure où l'objectivité est reconnue comme entière création de la subjectivité, dont elle devient la *possession*, la *propriété*. De cette sorte, le Moi dispose de la réalité empirique en seigneur tout-puissant : par le *saut mystique*, l'Autre – la réalité *extérieure*, empirique – est *immédiatement* englobé par le Moi qui s'en *croit* le Créateur, le Dieu : la « matière ainsi sentimentalisee appartient à l'homme qui peut lui imposer les suites les moins objectives »¹⁴²⁰.

Selon Epstein, donc, dans la mesure où toute formulation prétendument scientifique s'échafaude sur un sentiment qui en constitue le fondement, elle n'est, en vrai, qu'une

1417 *Ibid.*, p. 78 [nous soulignons].

1418 *Ibid.*, p. 75.

1419 *Ibid.*, p. 34-35.

1420 *Ibid.*, p. 78.

formulation subjective *travestie* en rationnelle et scientifique : la vérité *lyrosophique* – à savoir, la révélation ou manifestation *esthétique* de l'Amour – n'est, écrit Epstein, que le « travesti[ssement] » sous termes scientifiques – « chiffres, lignes, volumes, poids et mesures » – de l'Amour. Non seulement, donc, le *lyrosophe* reconnaît que ce qui apparaît comme *rationnel* est en réalité une *détermination* du *sentiment*, mais il reconnaît aussi une valeur *rationnelle, scientifique*, à ce qui apparaît comme *sentimental* : la méthode scientifique à laquelle Epstein fait appel consiste, autrement dit, en cette prétendue unification des facultés spirituelles où l'on « accorde » une « valeur de vérité rationnelle », « scientifique », à une « hypothèse » irrationnelle ou « pressentiment »¹⁴²¹. En somme, en parfaite conformité avec les principes de la philosophie romantique et néo-romantique, les valeurs et rapports établis par le *lyrosophe* sous l'effet *enivrant* de l'Amour¹⁴²² – et le cinéma sera justement appelé à assurer ce même effet *alcoolique* – ne doivent répondre qu'à la logique de l'« analogie »¹⁴²³, de l'« intuition »¹⁴²⁴, de la connaissance « immédiate »¹⁴²⁵ et, en somme, de la « poésie »¹⁴²⁶ – où revient l'analogie entre l'acte poétique et les connaissances infantiles, psychopathiques et primitives¹⁴²⁷.

Ainsi, observe Epstein, dans la mesure où la *lyrosophie* est le seul véritable et possible degré de scientificité objective, elle arrive là où la science *rationaliste* n'a jamais pu : ses *expressions* auront le « caractère de certitude »¹⁴²⁸. Ce qui devait être inévitable si l'on présuppose, comme Epstein, que la science empiriste *cherche* des vérités qui sont en dehors d'elle – en tant que propriétés des phénomènes eux-mêmes, envisagés comme extérieurs au sujet connaissant et dont la valeur réelle, objective, devrait être reconnaissable par tout autre sujet –, tandis que le sujet en état *lyrosophique* s'exprime au moyen de cette « force naturelle » qu'est l'Amour, de cet « instinct » qui lui est *con-naturel*, c'est-à-dire qu'il ne fait qu'affirmer des vérités *secrètes* qui se trouvent en lui, dans son *inconscient* et qui, donc, lui appartiennent absolument : il ne se *cherche* pas : il se révèle ou, mieux, il *est* en se révélant. Autrement dit, en tant que *révélation*, l'expression sentimentale n'affirme pas le résultat provisoire d'une recherche – ce qui est, par contre, l'humble prétention de la science

1421 *Ibid.*, p. 205-206.

1422 *Ibid.*, p. 174.

1423 *Ibid.*, p. 207-209.

1424 *Ibid.*, p. 123.

1425 *Ibid.*, p. 35 et 86.

1426 *Ibid.*, *passim*.

1427 *Ibid.*, p. 27 et 175-178.

1428 *Ibid.*, p. 149.

expérimentale –, mais elle *possède* ou *contient*, déjà en elle, la « vérité » :

La science cherche la vérité. Cela seul devrait nous mettre en garde, comme indiquant que puisqu'elle la cherche, elle ne la possède pas. [...]. La vérité, d'ailleurs, ne sera jamais atteinte par la science, parce que la vérité n'est pas, en fait, un élément scientifique.

Elle est, hors de la science, un sentiment. Et si la science la tenait, cette vérité, elle en périrait, devenue, à son extrême pointe, rien autre qu'un sentiment et sentiment bouleversant.

L'état d'amour, au contraire, ne cherche pas la vérité. Il la contient.¹⁴²⁹

La manifestation d'« amour » seule qui, comme Epstein lui-même l'avait écrit, correspond, à bien des égards, à ce qu'on appelait « Dieu », est « vérité ». Mais, émergée de l'*inconscient*, création du Moi, cette manifestation est une vérité, non seulement totalement subjective, mais aussi « foncièrement originale », *absolue* et, donc, *irrépétibile*. C'est pourquoi le *lyrosophe* peut affirmer maintenant *ceci et puis cela* avec la même « certitude », avec la même *sûreté* de la valeur scientifique, de la légitimité et de l'autorité de chacune de ses affirmations, bien que l'une *contredise* l'autre. Le sujet *lyrosophique* n'a pas à justifier sa vérité d'aujourd'hui, par rapport à celle d'hier, car la nouvelle vérité provient d'une force impénétrable, totalement indéterminée, qui ne connaît aucune limitation extérieure. Il en suit inévitablement que, « par manque de points de comparaison », l'affirmation *lyrosophique* prétend, tout comme la révélation poétique romantique, à être exemptée de toute mise en discussion, de toute *critique* : le sujet *lyrosophe* ne peut pas entendre la raison d'un autre sujet car celui-ci n'a pas eu accès aux mêmes raisons profondes, il ne peut pas connaître le mystère d'un Moi qui n'est pas lui-même : à l'autre sujet ne reste, donc, qu'accepter la révélation du *lyrosophe* ou de lui opposer la sienne, qu'il croit tout aussi absolue et valide¹⁴³⁰.

En somme, si la « science démontre, le sentiment », en revanche, « est l'essence elle-même de la démonstration, c'est-à-dire l'affirmation pure ». Mais s'arrêter là, ce serait méconnaître le cœur de l'ontologie transcendantaliste : l'acte de création transcendantal n'est pas seulement une affirmation indiscutable, en effet : il est, plutôt, la réduction *immédiate* du *tout* à soi-même¹⁴³¹ ; c'est-à-dire, cette unification sans résidu par laquelle le sujet ramène

1429 *Ibid.*, p. 41-42.

1430 « L'amour est sûr de lui. Ce sentiment de certitude, qui est la seule vérité et toutes les vérités, s'attache aux propositions les plus différentes et même à des propositions contradictoires, mais successivement [...]. [...] la connaissance de sentiment s'est seule jusqu'ici révélée capable d'assurer une vérité, vérité dont la valeur est sans doute contestable et limitée, mais qui ne peut être sérieusement discutée par manque de points de comparaison » ; *ibid.*, p. 43.

1431 « Et s'il n'arrive pas à être cette affirmation complète, il n'est plus rien qu'absurdité, néant. La science progresse : le sentiment est immédiatement tout ou immédiatement rien » ; *ibid.*, p. 46.

tout à ses propres *raisons* et il les justifie en tant qu'objectives¹⁴³².

La « connaissance par amour » est donc le « mystère »¹⁴³³ par lequel se réalise une *universalisation de l'individuel*¹⁴³⁴, où l'on croit et l'on prétend que le Moi soit le Tout. Sur le plan ontologique et gnoséologique, donc et tout d'abord, il s'agit d'une aussi absolue que péremptoire affirmation de soi, sinon, proprement, d'une *imposition* de soi : elle est *possession de soi en tant que monde et du monde en tant que soi*. Mais l'ontologie et la gnoséologie néo-transcendantalistes trouvent nécessairement leur traduction, leurs conséquences, conjointement *éthiques, esthétiques et politiques* :

Il y a à retenir [...] qu'il n'y a pas d'esthétique sans amour pour la raison que non seulement l'esthétique se trouve dans l'amour, mais encore que l'esthétique c'est amour. La beauté ou l'émotion ne sont pas dépendantes de l'objet auquel un instant plus tard nous les associerons. La beauté est une chose en soi, c'est-à-dire en nous. Elle peut être projetée sur à peu près n'importe quels objets ou personnes qui aussitôt, deviendront beaux. Tout dépend ici de la qualité, de la force de notre subconscient qui contient, pour chacun de nous, la beauté, la grâce et l'émotion du monde entier.¹⁴³⁵

[...] comme le sentiment, dès qu'il connaît, se passionne, possède, s'oublie dans sa possession, aboutit à l'esthétique, invente des causes à la mesure de l'effet, ne se développe que par enchaînement homéopathiques ou de contact et, extériorisant ces enchaînements, cherche à gouverner par magie [...].¹⁴³⁶

La « poésie », donc – et il faudra entendre cela au sens romantique et non de simple composition littéraire –, est, en dépit de toute analyse critique, la traduction par le Moi transcendantal en une « œuvre d'inspiration affective » de cet *ordre* « qui est pour lui son ordre propre », de cette *exactitude* « qui est pour lui sa précision propre », sa « hâte », sa « fièvre », son « émotion »¹⁴³⁷. Il s'agit, évidemment, d'un total rejet du *réalisme* en tant que reconnaissance – soit-elle mécaniste ou dialectique – des valeurs objectives des choses : dans les termes epsteiniens, faire de la *poésie* signifie proprement *créer* la réalité, lui donner une *vie* et un *sens* qu'elle n'avait pas et n'aurait pas autrement.

Mais, arrêtons-nous sur cet aspect décisif : tel que le *lyrosophe* le façonne, le Tout ne doit nullement être compris comme un *chaos*. Epstein nous prévient : la « connaissance

1432 « La science cherche des causes par l'étude des effets. La lyrique crée les causes à la mesure de l'effet, c'est-à-dire qu'elle les invente » ; *ibid.*, p. 46

1433 *Ibid.*, p. 62.

1434 Si le « monde entier ne vaut que dans l'individu, la conclusion [affirmée par le kabbaliste ou le lyrosophe] s'applique au monde, s'appliquant à l'individu qui est le monde » ; *ibid.*, p. 87.

1435 *Ibid.*, p. 63.

1436 *Ibid.*, p. 87.

1437 *Ibid.*, p. 194-195.

sentimentale [...], si anarchique qu'elle paraisse au premier abord, peut avoir et a ses lois »¹⁴³⁸. Le Tout créé par le poète *lyrosophe* n'est donc pas *an-archique* – c'est-à-dire sans *principe*, sans *autorité* – car il est l'affirmation-révélation de la force transcendante d'Amour en tant que *principe* et *autorité* – en tant que *arkhè* – suprêmes, justement. Mais cette affirmation ou poésie *lyrosophique* n'est pas *anarchique* non plus parce que, comme nous venons de le mentionner, Epstein reconnaît explicitement qu'il s'agit d'un « ordre » qui répond à des lois internes ; lesquelles, d'ailleurs, sont les seules reconnues comme valides : cet acte poétique spirituel est, en effet, la création d'un monde, c'est-à-dire la création des valeurs des choses et de leurs rapports, et, donc – selon la perspective spiritualiste transcendantaliste –, des choses elles-mêmes.

En effet, déjà dans l'article « Amour indigent », nous l'avons vu, Epstein regrettait l'incapacité des *rationalistes modernes* de satisfaire l'exigence d'« ordonner hiérarchiquement » le « monde » en tant que totale fonction de l'Amour, c'est-à-dire de l'Inconscient, c'est-à-dire de ce Dieu qu'est le Moi – ou le « nous-mêmes ». Cet ordre hiérarchique totalisant devrait être entendu, d'ailleurs, comme une *affirmation pure*, c'est-à-dire comme affirmation du Moi en tant que *arkhè*, en tant que *principe* et *autorité* suprêmes de et sur toute chose, de et sur le monde, de et sur le Tout. Et il ne faudra pas entendre cela seulement au sens métaphorique ou métaphysique : nous l'avons déjà vu, la puissance d'Amour est, certes, transcendante, « abstraite », et néanmoins « concrètement puissante ».

Le *lyrosophe*, ce Saint du Diable, doit *en concret, effectivement, matériellement* « posséder » et « ordonner hiérarchiquement » le « monde », donc. Epstein donne le développement le plus explicite de ces prémisses métaphysiques dans une sorte de journal intellectuel – un manuscrit inédit que nous appellerons *Notes sur la morale de la littérature*¹⁴³⁹ – que nous pouvons dater au Premier Après-Guerre¹⁴⁴⁰, où Epstein se défend de considérer la dimension du « moral » ou « spirituel » comme « séparé[e] » de celle du « physique » ou « matériel »¹⁴⁴¹. Or, cette fusion entre ces deux dimensions est décrite, non seulement comme un acte *arbitraire* – il parle de « v[ivre] arbitrairement les sentiments »

1438 *Ibid.*, p. 30.

1439 Ces notes sont conservées in E110-B26. Les pages sont numérotées par Epstein ; où nécessaire, nous ferons suivre au titre [*Notes sur la morale de la littérature*] et au numéro de la page un « R » si le passage cité se trouve sur le *recto* de la feuille et un « V » s'il se trouve sur le *verso*.

1440 Epstein y mentionne – sous la date du 22 septembre – une conversation avec Pierre Damas, avec lequel il avait échangé une correspondance entre 1919 et 1921 ; cf. E415-B76.

1441 J. Epstein, [*Notes sur la morale de la littérature*], cit., p. 4-5.

autant comme « intérieurs » qu'« extérieurs » –, mais aussi comme une *action morale* consistant en un « égoïsme assez désabusé mais véritablement grand »¹⁴⁴². Ce dont il ne pouvait que se « réjouir », car si la réalité n'est qu'auto-affirmation, qu'expression-imposition du Moi, l'*être* lui-même, la *vie* elle-même, devaient aisément coïncider avec cet acte d'auto-affirmation-là : bref, écrit Epstein, l'« égoïsme est la qualité indispensable à la vie ; on peut se passer de toutes sauf de celle-là »¹⁴⁴³. La philosophie epsteinienne débouche inévitablement sur le vitalisme transcendantaliste et elle doit être sans doute rattachée à cette tradition – hermétisme, hindouisme –, dont Epstein – comme la plupart des transcendantalistes et traditionalistes – se réclame explicitement et pour laquelle la « vie » est identifiée à l'« âme » et commence par le « "réveil de l'âme" »¹⁴⁴⁴.

III.3.3. Conséquences morales et politiques de la théorie de l'Homme-Dieu

La morale epsteinienne se traduit, ainsi, dans l'impératif de « vivre davantage » pour « mieux vivre »¹⁴⁴⁵, c'est-à-dire d'être le plus possible *lyrosophes* ; c'est-à-dire de s'auto-affirmer le plus possible en tant que *dieux* ou, autrement dit, de satisfaire le plus possible son propre « instinct » et, donc, ses propres sentiments d'*amour* ou *haine* pour les choses : le « lyrisme » est bien un « coefficient personnel »¹⁴⁴⁶, en somme ; il est bien le plus « grand » acte d'*égoïsme* car, en fin de compte, il ne fait que servir les sentiments du *plaisir* et de la *douleur* ou de la *peur*. Ainsi, dans d'autres notes manuscrites, Epstein ne confirme pas seulement son identification entre *âme* et *vie* – « Le mot "âme" n'a jamais signifié autre chose que le mot "vie" » et « âme et vie sont synonymes » – mais nous donne la *formule mathématique* de sa philosophie morale :

Légitimité du plaisir, base dissimulée des morales.
Noblesse de la crainte, bases des morales aussi.

1442 Il parle de ses lectures comme de « tous ces exercices sur la vie intérieure » et il affirme qu'« explorer aussi le plus possible du règne intérieur est presque une obligation morale pour moi » ; *ibid.*, p. 7.

1443 *Ibid.*, p. 19.

1444 « "Le réveil de l'âme" c'est-à-dire qu'il y eut des époques, celle d'Hermès, celle des Hindous, celle des mages d'Echatane [ou Ecbatane], de Babylone, où l'inconscient s'est mieux laissé approcher par le conscient » ; *ibid.*, p. 9V.

1445 *Ibid.*, p. 7.

1446 J. Epstein, *La lyrosophie*, cit., p. 7.

Le renversement du *rationalisme* oppressant nos *vies* devra avoir, donc, comme finalité la satisfaction inconditionnée des plaisirs subjectifs de chaque personne, quels qu'ils soient.

Et il importe relativement peu qu'Epstein ait donné à cette formule de sa conception morale le titre de *Plaidoyer pour la philopédie* – synonyme littérale de pédophilie ou pédérastie – ; et, au fond, il importe relativement peu aussi si, dans d'autres notes manuscrites, il peut juger que le « cerveau d'une femme ne saisit pas grand-chose aux abstractions » et que l'« ironie [concept fondamental de la gnoséologie et ontologie romantiques] échappe totalement à la femme »¹⁴⁴⁸. Cela importe relativement peu, non seulement parce qu'Epstein ne nous fournit, sur ces questions, que des brèves allusions, mais surtout parce qu'il nous intéresse de souligner, plutôt, que d'après les prémisses philosophiques de cet Egoïsme transcendantaliste *n'importe quelle* morale et *n'importe quel* acte, même les plus arbitraires, les plus violents, les plus barbares, les plus cruels, se trouvent légitimés. Et notamment ceux qui sont réprimandés par la morale alors dominante, *rationaliste*.

Mais, les prémisses philosophiques de cette érotique transcendantaliste où il s'agit d'accomplir ses propres *désirs* trouvent une implication qui débouche directement sur la *politique* aussi, car, comme nous l'avons vu, c'est le rapport du sujet au Tout qui y est envisagé. Si Éros est « concrètement puissant », la prise de possession immédiate du Tout ne peut être autre chose qu'un acte d'*imposition de soi* dans le monde et au monde, c'est-à-dire, un acte de *soumission* universelle. « Concrètement », cela se traduit dans la typique théorie aristocratique du transcendantalisme selon laquelle une *minorité* d'esprits exerçants – soit en tant que *médiums* d'un déterminisme sur-naturel, soit en tant que *sujets absolus* – une plus grande « force de conviction » commandent et guident la masse des médiocres, « toute la foule des cervelles plébéiennes » :

Quand on assume seul, ou presque, la gloire très lourde d'être l'Apôtre flamboyant de l'Absolu, on a le droit, puisque la force, d'immoler les médiocres, tous les médiocres, sans même daigner les compter.

[...]. A n'importe quelle époque, il est plusieurs degrés d'esprits : ceux qui forment la majorité ou le commun et ceux qui précèdent ce commun. Ces derniers sont rares et je ne veux pas

1447 Feuille manuscrite intitulée *Plaidoyer pour la philopédie* – E110-B26.

1448 J. Epstein, [*Notes sur la morale de la littérature*], cit., p. 8V.

dire qu'ils soient en progrès sur la majorité de leurs contemporains mais seulement que leur attitude exceptionnelle à tel moment (encore une fois je dis exceptionnelle et non meilleure, ni supérieure) deviendra au siècle suivant celle de la majorité, donc très répandue et sans le moindre intérêt. [...]. Les imbéciles raisonnent comme raisonnait un homme très intelligent il y a deux siècles. [...]. L'instituteur primaire de 1918 pense ce que pensait Voltaire vers 1760 et l'instituteur de 2050 se nourrira des paradoxes que Gourmont écrivait pour s'amuser il y a encore deux ans. [...] est-ce que les génies [...] ont le pouvoir d'entraîner, à leur suite et dans le sens dans lequel eux-mêmes ont modifiés, toute la foule des cervelles plébésiennes, non encore aiguillé[e]s vers tel ou tel but ? Ou bien le déterminisme, qui paraît universel, agit-il là aussi, et le peuple suivra alors les génies non entraîné par eux, mais poussé par les mêmes causes obscures que les génies, mais seulement plus lentement, vers une suite de changements inconnus ? Que se serait alors une pauvre chose que d'être un grand homme. Le génie ne serait plus qu'un appareil un peu compliqué mais très sensible et qui marquerait, comme une girouette bien graissée, la direction du vent inconnu de la vie cinq minutes avant les autres girouettes, ses sœurs grossières et un peu rouillées.

Être un génie correspond, outre l'intelligence, à n'être pas comme les neuf-dixièmes de ses contemporains. [...].

En somme la question se réduit à ceci. Est-ce que le génie entraîne la foule ou bien la foule comme le génie sont-ils tous deux poussés par un déterminisme mal encore défini, vers un but inconnu mais inexorablement fixe, avec une facilité et une hâte plus ou moins grande ?¹⁴⁴⁹

Étant donné les prémisses ontologiques et gnoséologiques du transcendantalisme, il ne reste qu'à choisir entre l'ancien et le nouveau. Mais le résultat ne change guère : dans un cas comme dans l'autre, une élite, une minorité possédant des pouvoirs spirituels – et, donc, matériels – spéciaux, *exceptionnels*, est chargée d'éclairer et guider la masse des hommes *communs*. Et nous l'avons vu, Epstein opte finalement pour le nouveau transcendantalisme, pour un héros qui ne reconnaît nulle force lui extérieure – bien que cet homme divinisé aussi puisse paraître comme la proie de l'Amour « abstrait », à savoir d'une force qu'il ne peut pas contrôler.

Dans un article de 1922 – encore une fois très peu cité et, probablement, lu –¹⁴⁵⁰, Epstein peut alors se faire déjà le héraut de la venue d'un nouveau « René », modèle chateaubriandien du héros romantique – de ce Romantisme qui fut le plus proprement *réactionnaire* –, élu par « faveur de Dieu » et « preuve de prédestination ». Un héros qui crée du « néant », par simple force de « pensée », « premier poète », donc, mais aussi « Christ conquérant », « ange » d'un « amour » qui n'est autre chose que cette « énergie inaltérable qui ne peut plus s'empêcher de vouloir » : incarnation, donc, d'une « action d'un esprit [...] et d'une idée », d'une « volonté » *transcendantale*, « [in]compréhensible » et indiscutable ; cette « volonté la pire » qui s'imposera « impitoyable » et cruelle à la

1449 J. Epstein, [*Notes sur la morale de l'écriture*], cit., p. 24-26.

1450 J. Epstein, « Cœurs de René », in *Les feuilles libres*, n. 29, octobre-novembre 1922, p. 329-338 [d'où nous tirons toutes les citations qui suivent dans les prochains paragraphes].

« matière », à l'histoire et aux hommes – et si nous employons le terme de *cruel* c'est bien parce qu'Artaud élaborera sa théorie de la *cruauté* précisément à partir des mêmes thèses philosophiques.

Le poète-héros auquel Epstein fait appel est, donc, celui qui « vit dans une surnature arbitraire, esthétique et conditionnelle au maximum », « c'est-à-dire, strictement égoïste » : sa « volonté » est « charme dominant », pure « personnalité » ou, mieux, *affirmation de sa propre personnalité* qui « conquiert et s'annexe les âmes nées dans son attente » : voilà pourquoi le cinéma, *medium de communication de masse*, peut devenir l'instrument privilégié de la réalisation de la volonté de ce poète-héros-prédestiné. En effet, cette « personnalité en état de volonté », devenue pure « passion » qui se dérobe à la compréhension de la raison empirico-critique, et volonté « insatiable », dont l'*être* consiste en une *conquête permanente de l'autre* – selon la définition *transcendentalo-traditionaliste* de l'*amour* comme Ego-Esprit qui désire et s'unit avec le Es-Matière en le dominant et en l'absorbant – est, selon Epstein, la définition même de « romantisme ». Le fondement, qu'Epstein défend, de l'acte poético-esthétique romantique – la domination de la matière sensuelle par la *volonté* spirituelle – réside, donc, dans une solution *éthique* : pure affirmation de soi, arbitraire, égoïste, impénétrable, d'un Moi-Dieu, d'un homme *medium-de-la-volonté-transcendantale*, « hors du temps présent », supérieure aux contingences de la « vie » historique, pour laquelle il n'a que « dégoût ». La théorie poético-esthétique d'Epstein doit, en somme, inévitablement rejoindre cette *généalogie nietzschéenne de la morale* « où », pour le dire avec les mots du théoricien-cinéaste français, le « passé s'arroe les temps présent et anticipateur » – thèse qui est un véritable triomphe de la Tradition –, et dont Habermas – nous l'avons vu – avait pu dénoncer le caractère éminemment réactionnaire et philo-aristocratique¹⁴⁵¹.

Sous cet horizon se termine, en effet aussi, le principal ouvrage philosophique d'Epstein. Dans les dernières pages de *La lyrosophie*¹⁴⁵², Epstein songe à profiter des conditions psychiques de « fatigue » et, donc, de diminution du niveau d'esprit critique chez la masse – Epstein insiste déjà sur la similitude avec l'état d'« ivresse » qui sera plus tard développée dans *Alcool et cinéma*¹⁴⁵³ – pour exercer le pouvoir de « persuasion », la « force

1451 Cf. *supra*.

1452 Cf. J. Epstein, *La lyrosophie*, cit., p. 223-224.

1453 « Mais le kabbaliste [...] créait un état de fatigue intellectuelle, un énervement, une sorte de folie ou d'ivresse, un état a-intellectuel à la merci de la vie subconsciente ordinairement plus sournoise » ; et « Il y a des moments où

de conviction » – comme il l'écrira dans le Second Après-Guerre –, des expressions *lyrosophiques* : quelques mots, sournoisement composés – « écrits avec ruse » –, suffisent, à l'âge de la « crise du rationalisme », à faire basculer « où on veut » la « mentalité de tout un peuple », à savoir « dans un orage de passions », dans une « démence collective ». Tel est le programme éthico-politique de la poétique epsteinienne, misant, à cette époque, encore sur les mots littéraires, plutôt que sur les images cinématographiques – dont, toutefois, Epstein entrevoit déjà la puissance, comme nous l'avons signalé – : il s'agit de « perversi[r] puis [...] gouverne[r] l'imagination de quinze millions d'hommes ». Proies de cette « force d'imagination » sournoisement instillée dans celles qu'il avait appelées des « cervelles plébéiennes », les hommes se sentent alors comme *annihilés* en tant qu'êtres individuels, « sans aucune force, à la merci de la pensée d'autrui, qu'il ne peut que penser à son tour » : ainsi se perfectionne l'*érotique* transcendantaliste selon laquelle le Moi animé par la force d'Amour, par la volonté, les plus puissantes, pénètre les esprits les plus faibles jusqu'à les posséder et les identifier à soi. Le *lyrosophe* doit réussir à « ballot[er] » les hommes *communs* de leurs « méfiances » empirico-sceptiques à des nouvelles « croyances », et des « probabilités » scientifico-mathématiques aux « incertitudes » d'un monde déterminé par une force transcendantale impénétrable. La poésie du *lyrosophe* aura obtenu son but : faire « perd[re] pied » aux hommes, en dérouter les facultés analytiques et critiques, pour leur inculquer des non mieux déterminés *ordres* ou *dogmes* répondant aux délires psychiques de quelques hommes soi-disant divins – ou diaboliques, cela change peu.

Et, non seulement les programmes de *propagande* et de *persuasion* qu'Epstein assigne au cinéma dans ses derniers écrits ne feront qu'essayer de donner une solution concrète à cet horizon-là, mais déjà sa théorie de la « photogénie » en tant qu'« acqu[isi]tion d']une valeur morale supérieure », c'est-à-dire d'une « vie » « confér[ée] par [...] la personnalité »¹⁴⁵⁴ – cette définition si mystérieuse pour la plupart des critiques et des historiographes – s'accorde pleinement à cet horizon éthico-politique et aux prémisses philosophiques néo-romantiques, foncièrement aristocratico-transcendantalistes, qu'Epstein a exposées dans le Premier Après-Guerre, autant dans ses textes publiés qu'inédits.

Or, si celle-là est la vision du monde Epstein ; s'il est vrai que – comme nous avons

nous vivons dans l'ignorance complète du subconscient, et ces moments-là sont en majorité. Mais il en existe d'autres où notre raison est plus ou moins inhibée, annihilée et où le domaine affectif monte au cerveau bien pareillement à l'ivresse. Ce sont ces états a-intellectuels, qui sont, on l'admet, les plus rares » ; *ibid.*, p. 64 et 103.
1454 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 140.

essayé de le montrer – ses ontologie, gnoséologie, poétique, esthétique, morale et politique, se nouent par des relations intimes et cohérentes ; alors, les quelques et très tardives – outre que très équivoques, comme nous avons essayé de le montrer – allusions à des prétendus buts *démocratiques*, sinon même *communistes*, dudit « cinéma du Diable » ou *cinéma-alcool*, peuvent paraître bien comme des simples concessions rhétoriques. Ce n'est pas un hasard si l'opposition d'Epstein au communisme et au socialisme avait été, avant, toujours très explicite. Ses textes inédits, nous fournissent deux éléments ultérieurs allant dans ce sens. Le théoricien-cinéaste avait conservé un article de journal – datable au Premier Après-Guerre¹⁴⁵⁵ – où l'on reportait que l'« épiscopat de Hollande [...] v[enait] de publier une lettre collective très énergique contre le socialisme » ; où, entre autres, l'on donnait la disposition de « refus[er] » les « sacrements » aux « adhère[nts] » du socialisme. Les commentaires d'Epstein à cette nouvelle de presse, nous paraissent extrêmement significatifs car le « socialisme » y est placé au même niveau de « bêtise » que le « catholicisme », car, les deux, étant défenseurs de l'« égalité » : de cette nouvelle de presse, ainsi, Epstein ne tire qu'une « joie », songeant à l'éventualité que les deux mouvements idéologico-politiques s'entre-détruisent l'un l'autre :

Aujourd'hui, 22 Mars, les évêques néerlandais interdisent aux catholiques d'être socialistes. C'est bien. C'est très bien. La bêtise est seule assez forte pour lutter contre une autre sorte de bêtise. Opposer la niaiserie *catholicisme* à l'autre niaiserie *socialisme*, chance unique d'arrêter la laide égalité. Et quelle joie si les deux sottises arrivaient à s'étrangler l'une l'autre également. Mais opposer le Christ, socialiste, aux socialistes, c'est un tour de force.

Catholicisme et socialisme, tous les deux sont, donc, ennemis par rapport à la position idéologico-politique du nouveau transcendantalisme, car défenseurs de rapports d'*égalité* entre les hommes. Et l'on voit combien la lecture epsteinienne – et, donc, sa prise de position – soit superficielle s'il peut mettre l'*égalitarisme* et le *socialisme* prônés par les catholiques et les socialistes sur le même plan, comme s'ils étaient alliés dans la poursuite des mêmes finalités. En fait, ceci doit être compris : les passages où Epstein semble partager le *geste polémique* des communistes chrétiens ou marxistes, il n'en partage que le geste *occasionnellement* polémique, c'est-à-dire *anti-bourgeois* ; rien d'autre qu'une manifestation *momentanée* de l'*esprit diabolique, révolutionnaire, anti-conformiste*.

1455 Dans la coupure de journal conservée par Epstein – in E110-B26 – n'apparaît pas de date. Cependant, dans les commentaires manuscrits à l'article, Epstein revient dans les thèmes et les références habituels – Anatole France et Gourmont, notamment – des écrits de sa première période.

J'ai l'impression qu'insulter ou douter de France, c'est blasphémer. Et pourtant!...

Il ne pouvait pas parler de Gourmout qui seul était capable, ô largement, de le remplacer.

Aujourd'hui, 22 Mars, les évêques neerlandais interdisent aux catholiques d'être socialistes. C'est bien. C'est très bien. La bêtise est seule assez forte pour lutter contre une autre sorte de bêtise. Opposer la niaiserie catholicienne à l'autre niaiserie: socialisme, chance unique d'arrêter la laide égalité. Et quelle joie si les deux sottises arrivaient à s'étrangler l'une l'autre également. Mais opposer le Christ, socialiste, aux socialistes, c'est un tour de force.

Le patriotisme n'est qu'un égoïsme collectif. Et de l'égoïsme individuel au patriotisme, puis au socialisme international, puis aux théories humanitaires et peut-être enfin aux fraternités interplanétaires, il n'y a jamais que des différences de degré: égoïsmes collectifs de plus en plus largement. Et au bout l'anarchie quand un idéal trop vaste cesse de paraître réel et d'agir, boucle l'éternel cercle des abs=

Cela transparait clairement des *Contre-pensées* – tapuscrit inédit –, lorsque, à l'occurrence « Christianisme » Epstein esquisse une sorte de tradition de l'« esprit révolutionnaire », justement, « du christianisme authentique » « jusqu'au marxisme », en passant par « certaines hérésies », la « Réforme », les « Templiers », les « Rose-Croix », les « Franc-Maçons » et le « jacobinisme pan-européen »¹⁴⁵⁶.

Mais, nous l'avons vu, l'affirmation *lyrosophique* possède ce caractère qu'elle peut prétendre à une vérité absolue, même si elle contredit une affirmation précédente, soutenue par le même sujet-individu : ainsi, toujours dans les *Contre-pensées*, à l'occurrence « Guerre des classes », Epstein peut accuser les Évangiles chrétiens d'avoir été ces « opuscules, puissamment démagogiques et abondamment falsifiés » qui « s'appliquèrent et réussirent à diffamer » « cette aristocratie », cette « élite intellectuelle et morale du peuple d'Israël » qu'étaient les « Pharisiens » ou « Séparés »¹⁴⁵⁷.

Selon le « relativisme »¹⁴⁵⁸ ou « philosophie de la fluidité »¹⁴⁵⁹ qu'élabore Epstein, on pourrait avoir donc l'impression que tout puisse, à tout moment, être mis en rapport avec un autre terme et, donc, prendre une valeur complètement différente. En réalité, cela ne vaut que pour les *phénomènes*, que pour les événements *historico-empiriques* : ce qui reste fixe c'est cet *ordre naturel* où chaque « personnalité » manifeste un degré différent de force *érotique*, de désir et de possession de l'Autre, et qui, selon Epstein, il s'agit de préserver – ou, mieux, se préserve lui-même cycliquement, par cette « loi circulaire » selon laquelle la liberté de l'individu, seul critère par rapport auquel peut être mesuré le « progrès », connaît des phases d'apogée suivies par d'autres de « décadence »¹⁴⁶⁰. Et inévitablement, Epstein doit reconnaître dans l'Âge Moderne une période de *décadence* dans la mesure où le processus de centralisation étatique, commencée par Richelieu et Mazarin et aboutissant aux démocraties et communisme plus récents, aurait constitué un nivellement général et une progressive suppression des valeurs individuelles et des particularismes. Autrement dit, selon Epstein, les modernes régimes politiques constitueraient une « involution » des libertés de l'individuel par rapport au régime féodal qui aurait amené à une « étatisation » qui peut être définie tout aussi bien « "totalitaire" » que « communiste » :

1456 J. Epstein, v. « Christianisme », p. 4, in [*Contre-pensées*], cit.

1457 J. Epstein, v. « Guerre des classes », *ibid.*

1458 Ce sont les dénominations de son propre système philosophique auxquelles arrive Epstein dans ses derniers écrits ; cf., par exemple, J. Epstein, *Le cinéma du Diable*, cit., p. 336 et 378.

1459 *Ibid.*, p. 406.

1460 J. Epstein, v. « Progrès », p. 2, in [*Contre-pensées*], cit.

Jusqu'aux dictatures de Richelieu et de Mazarin [...] les intérêts collectifs [...] étaient [...] subordonnés partout aux intérêts individuels immédiats de chaque souverain ou vassal, car ceux-ci se sentaient attachés d'abord chacun à sa terre, ses gens, son métier, ses coutumes et ses franchises particulières. Époque où l'autorité se trouvait, certes, divisée, mais non pas si arbitraire qu'on le dit, infiniment nuancée, exactement adaptée à la diversité des besoins. Ainsi, ce régime encore féodal représentait, même pour le plupart du peuple, une ère de libertés relatives [...].

À cette forme de l'État, que l'on peut qualifier de faible, a succédé, de Louis XIV à la Révolution, l'absolutisme monarchique, qui parut réaliser l'idéal d'un État fort et qui, en tout cas, accomplit un pas vers l'étatisation « totalitaire » ou communiste des temps actuels.¹⁴⁶¹

En somme, comme cela est confirmé par les prétendues *Contre-pensées* epsteiniennes relatives au « Communisme » – très répandues, en vérité, dans les milieux *réactionnaires* –, le « développement social » aurait consisté – Epstein avoue suivre les théories d'Herbert Spencer, notamment – en un mouvement

de l'hétérogène à l'homogène, des systèmes féodaux ou monarchiques aux régimes communautaires, du culte de l'efficacité personnelle au nivellement de tous les droits et à la standardisation de tous les devoirs individuels. Et, s'accordant en cela encore à l'évolution universelle, ce « progrès » historique semble signifier une involution, un retour vers un mode d'organisation, qui a déjà été celui des sociétés primitives, des clans dont les membres ne savaient vivre qu'en commun, dans l'ignorance de toute possession privée, de tout particularisme, de toute singularisation, de tout isolement. La tendance communisante des groupements sociaux d'aujourd'hui [...] constitue la plus haute preuve ou la plus belle illusion de l'unité du mécanisme universel, dans lequel l'homme ne peut faire que s'intégrer avec sa volonté, reflet seulement du vouloir cosmique.¹⁴⁶²

III.4.4. Les projets de films : témoignages de la prise de position idéologico-politique epsteinienne

Alors seulement, si l'on comprend que la réelle position idéologico-politique d'Epstein est la défense, ou plutôt le *pressentiment lyrosophique*, de la renaissance d'un individualisme aristocratique asservi à d'impénétrables forces spirituelles et qui, peu à peu, avait été mis en crise par les valeurs de la Modernité, nous pouvons mieux saisir aussi dans sa cohérence la foule des projets de films epsteiniens non réalisés : il s'agit, pour une grande partie, de court-métrages et/ou documentaires devant témoigner – et faire *propagande* – de la survivance des « derniers îlots de résistance irrationnelle »¹⁴⁶³, et des traditions et

1461 J. Epstein, v. « État, Nation, Patrie », p. 2, *ibid.*

1462 J. Epstein, v. « Communisme », *ibid.*

1463 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 253.

particularismes régionaux – tous devant être datés entre 1938 et le Second Après-Guerre – : *Prestidigitateurs, illusionnistes et magiciens* (s. d.), *Les derniers sorciers* (s. d.), *Noëls de Prince* (s. d.), *Le cirque* (s. d.), *Céramiques et verreries de France dans le passé et l'avenir* (s. d.), *Le Velay et ses dentellières* (s. d.), *Secrets et légendes de la montagne* (1938), *Pastorale* (1946), *Fêtes et danses des Pays de France* (1952), et ce projet de film de 1939, d'après un scénario de Benjamin Vallotton, qu'Epstein aurait dû réaliser pour les Églises Protestantes de Suisse Française, sous le contrôle de la Commission d'Évangélisation de l'Église Nationale Vaudoise, et qui était « susceptible de devenir pour elles un outil de travail et de propagande »¹⁴⁶⁴.

Ce n'était pas la première fois, d'ailleurs, qu'Epstein se mettait au service des institutions ecclésiastiques. Déjà au début de 1927¹⁴⁶⁵, Epstein avait essayé de trouver les financements pour réaliser un film d'après l'oratorio *Le chemin de Croix* d'Alexandre Georges, et devant s'intituler finalement *Chacun porte sa croix*¹⁴⁶⁶. Le projet consistait dans la grosse production – Epstein avance une estimation de 2.000.000Fr¹⁴⁶⁷ – d'un « film catholique »¹⁴⁶⁸ ; plus précisément dans l'«édition d'un film de propagande religieuse» au «but profondément moral»¹⁴⁶⁹. Le projet pouvait vanter le soutien des «hautes personnalités qui [en] composai[en]t le comité de patronage» : à partir des personnalités ecclésiastiques, tels le cardinal de Paris Dubois, «présiden[t] d'honneur» du projet, et les évêques de Meaux, Arras, Nice, Amiens, Grenoble et Lens¹⁴⁷⁰. De la correspondance, il émerge aussi que le vicomte de Jonage s'approche du projet et que pour l'exploitation du film en Allemagne, le baron Rausch est contacté. En tout cas, dans le contrat signé entre Epstein et Georges le 11 mars, il est établi que le théoricien-cinéaste « devra accepter le contrôle moral des hautes autorités ecclésiastiques qui ont donné leur approbation et leur encouragement à cette réalisation »¹⁴⁷¹. Epstein s'engage en tout cas à « réserve[r] » à E. Brugnon le « poste de secrétaire général » du projet du film, de manière à lui « permettre de surveiller ce film reli-

1464 Cf. les boîtes 12 et 13 conservées dans le Fonds Jean et Marie Epstein.

1465 Dans la correspondance d'Epstein, l'on trouve une série de lettres concernant ce projet, entre janvier et juillet 1927.

1466 Comme l'atteste une lettre de [Inconnu] à A. Georges du 10/02/1927 – E22-B12. Le projet échouera car Epstein ne réussira pas à trouver les fonds suffisants pour assurer la production du film – qui sera cependant réalisé deux ans plus tard par Jean Choux. Pour d'autres informations sur ce film cf. D. Vezyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses. Le tournant de la fin des années 1920 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, nn. 51-54, 2004, p. 119 sq.

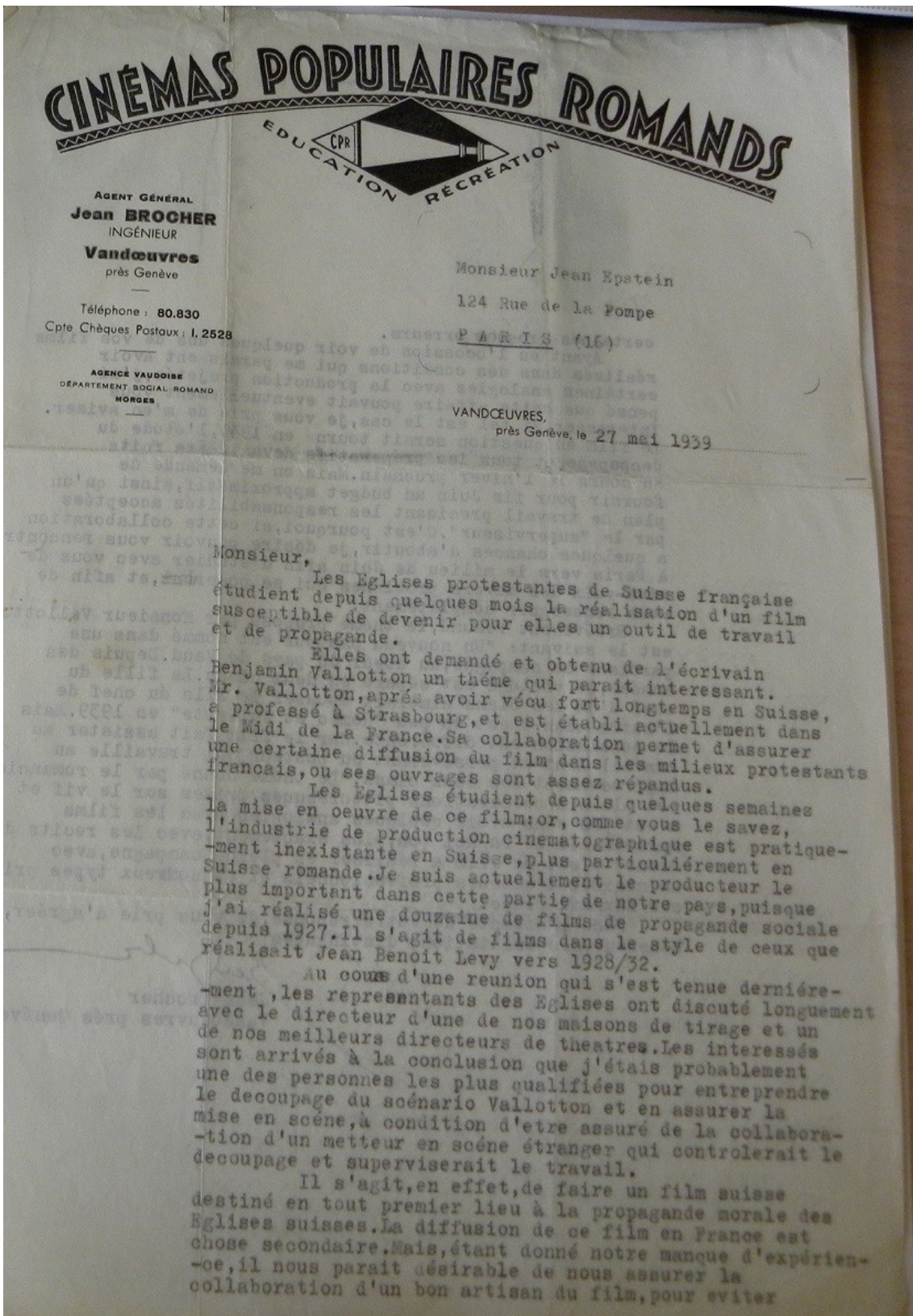
1467 Lettre de Maurice Rouhier à Epstein du 04/02/1927 – E22-B12.

1468 Lettre de Maurice Rouhier à Epstein du 04/03/1927, *ibid.*

1469 Lettre sans destinataire, ni émissaire du 07/01/1927, *ibid.*

1470 Lettre d'Alexandre Georges à Epstein du 02/03/1927, *ibid.*

1471 Contrat du 11/03/1927, *ibid.*



Ici et page suivante : Lettre de J. Brocher à Epstein ayant pour objet le recrutement de ce dernier pour la réalisation d'un film de propagande pour les Églises Protestantes de Suisse Française.

CINÉMAS POPULAIRES ROMANDS



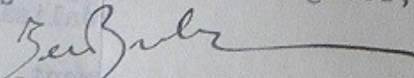
AGENT GÉNÉRAL
Jean BROCHER
INGÉNIEUR
Vandoeuvres
près Genève

certaines grosses erreurs.

Ayant eu l'occasion de voir quelques uns de vos films réalisés dans des conditions qui me paraissent avoir certaines analogies avec la production projetée, j'ai pensé que cette affaire pouvait éventuellement vous intéresser. Si tel est le cas, je vous prie de m'en aviser. Le film en question serait tourné en 1940, l'étude du decoupage et tous les préparatifs devant être faits au cours de l'hiver prochain. Mais on me demande de fournir pour fin Juin un budget approximatif, ainsi qu'un plan de travail précisant les responsabilités acceptées par le "superviseur". C'est pourquoi, si cette collaboration a quelques chances d'aboutir, je désire pouvoir vous rencontrer à Paris vers le milieu de Juin afin d'étudier avec vous de vive-voix les divers problèmes qui se posent, et afin de vous renseigner complètement.

Brièvement résumé, le thème proposé par Monsieur Vallotton est le suivant: "Un nouveau pasteur est nommé dans une paroisse de campagne, au coeur du pays de Vaud. Depuis des années, ce village est séparé en deux clans. La fille du chef d'un des clans aimerait épouser le fils du chef de l'autre clan. C'est un peu "Roméo et Juliette" en 1939. Mais la conclusion est différente. Car le film fait assister au travail lent et persévérant du pasteur qui travaille au rapprochement des deux clans." Le thème donné par le romancier est plein d'observations pittoresques, prises sur le vif et n'est pas sans avoir quelques analogies avec les films marseillais de Pagnol (ou, plus exactement, avec les recits de Giono). C'est un film à réaliser en pleine campagne, avec un minimum d'acteurs professionnels et de nombreux types pris sur le terrain.

Dans l'attente de votre réponse, je vous prie d'agréer, Monsieur, mes salutations distinguées


Jean Brocher
Vandoeuvres près Genève

gieusement et artistiquement »¹⁴⁷². Epstein est d'ailleurs informé par une lettre du 14 mars qu'au scénario collaborera Mlle Reynes Monlaur, laquelle souhaite intégrer le projet « ayant un grand désir d'étendre aussi loin que je peux le nom et l'action du Christ »¹⁴⁷³. Et le dernier document concernant cette mésaventure productive de LFJE, consiste en une lettre où Epstein, après avoir reçu une injonction de payer les sommes dues à A. Georges – comme stipulé par le contrat –, rassure le musicien qu'il payera sa dette et du fait qu'il avait « dépensé beaucoup de travail pour essayer de réaliser cinématographiquement son œuvre »¹⁴⁷⁴.

Après ce projet de propagande catholique, toutefois, c'est le tour, pour Epstein, de la propagande militaire : en 1929, Epstein obtient le « concours des effectifs de la Marine » suffisant à « établir les bases commerciales »¹⁴⁷⁵ pour la réalisation d'un scénario du Commandant Paul Chack portant le titre de *Les pêcheurs de la gloire* ou *Les vagabonds de la gloire*, et « ayant pour objet le rôle de la marine française pendant la guerre [il s'agit, bien sûr, de la Première Guerre Mondiale] »¹⁴⁷⁶. Et il nous paraît significatif des intentions de ce projet, non seulement que, dans le « résumé spécialement consacré à l'exposé dramatique », Epstein écrit que le film aurait dû traiter entre autres « épisodes, tous authentiques, d'une extraordinaire portée dramatique » et « choisis parmi leurs archives par les Départements historiques des Marines intéressées », de certains « événements » relatant une « incursion en haute Adriatique où [les protagonistes] f[ont] la connaissance de [leur]s camarades italiens et assiste[nt] à quelques-unes de leurs beaux faits de guerre » ; mais encore plus que le film devait se conclure, symboliquement, par un dernier combat la nuit de Noël, lorsque la paix et la réconciliation entre les pays concernés par le conflit était retrouvée¹⁴⁷⁷.

1472 Lettre sans date d'Epstein à M. B[rugnon], *ibid.*

1473 Lettre d'Inconnu à Epstein du 14/03/1927 où l'on trouve en pièce jointe la lettre de Mlle Reynes Monlaur, *ibid.*

1474 Lettre d'Epstein à A. Georges du 07/03/1927, *ibid.*

1475 Lettre de [probablement le Commandant Paul Chack] à Epstein du 24/05/1929 – E21-B12.

1476 Brouillons de lettre sans date [probablement mai 1929], *ibid.*

1477 Cf. *ibid.*

MK 77972



Entre les soussignés Monsieur
Alexandre GEORGES, demeurant, 86 rue du
Rocher à PARIS, d'une part,

et Monsieur Jean EPSTEIN, demeurant à PARIS
2 rue Bleue, et 71 avenue du Haras à VIROPLAY,
d'autre part,

il a été convenu et approuvé ce qui suit :

Monsieur Alexandre GEORGES donne d'une
façon pleine et entière à Monsieur Jean EPSTEIN
qui accepte, l'autorisation de réaliser un
film d'après son oratorio

" LE CHEMIN DE CROIX "

Monsieur Alexandre GEORGES apporte à Monsieur
Jean EPSTEIN, le concours de ses relations, afin
d'aider celui ci à la constitution de la
commandite nécessaire à la réalisation de ce
film, ~~commandite qui ne devra pas être inférieure~~
~~à 3 millions (trois millions)~~. Il est entendu
que Monsieur Jean EPSTEIN devra accepter le
contrôle moral des hautes autorités ecclésiastiques
qui ont donné leur approbation et leur
encouragement à cette réalisation.

*deux mots
rayés nuls
(dont un chiffre)*

I.C.

A.G.

Le présent accord est fait pour une durée de
trois mois à dater de ce jour. Dans le cas où
Monsieur Jean EPSTEIN n'aurait pu constituer sa
commandite, à l'expiration de ces trois mois,
il est entendu qu'il devra verser à Monsieur
Alexandre Georges, à titre de dédit forfaitaire,
une somme de 10.000 francs. (dix mille). Par
contre dès que la commandite sera constituée il
sera versé à Monsieur Alexandre GEORGES une
somme de 50.000 francs (cinquante mille) pour
prix de l'adaptation cinématographique de sa
partition. Il est entendu que les droits de
compositeur de musique de Monsieur Alexandre
GEORGES lui resteront acquis, mais qu'il devra
pour cette somme forfaitaire de 50.000 francs
adapter la musique aux nécessités qu'il accepte
d'avance du film. Il devra donc faire les
compositions supplémentaires nécessaires à cette
adaptation.

Lu et approuvé = Alexandre Georges
FAIT à PARIS en double exemplaire le 11 Mars 1927

Lu et approuvé Jean Epstein

Copie du contrat par lequel J. Epstein s'engagea à réaliser un film d'après *Le chemin de croix* d'Alexandre Georges.

III.3.5. La thèse de Lukács : la philosophie du Moi transcendantal comme « apologie indirecte » du nœud socio-culturel moderno-bourgeois

Nous avons essayé de montrer que les textes, édités ou non, la correspondance, les projets de film et les films – même si nous n'avons pas pu les considérer directement – d'Epstein constituent une constellation cohérente de manifestations liées à une prise de position fondamentale dans le conflit idéologico-politique du Bas Âge Moderne. Selon nos thèses, donc, cette position et ses corrélatives poético-esthétiques deviennent pleinement compréhensibles seulement en saisissant le rôle décisif joué par la philosophie du Moi transcendantal, dans le cadre de cette structure-là de conflits.

Au Bas Âge Moderne s'accomplit, en effet, au sein de l'idéologie réactionnaire mystico-aristocratique, un changement d'une importance extrême, dû, principalement, à la perte de sa position hégémonique. Autrement dit, pour l'étude des développements ou implications politiques des phénomènes poético-esthétiques, il faut avoir clairement à l'esprit que le discours et, plus en général, le *mode* du pouvoir *autoritaire, réactionnaire*, abandonnent – au cours d'un processus progressif – les anciennes positions devenues anachroniques – celle d'un christianisme mis en déroute par la critique ratio-empiriste et d'une classe de nobles de plus en plus désagrégée – pour élaborer de nouvelles formes d'aristocratie et d'union mystique des éléments *individuels* – quel qu'il soit le domaine d'application –, où l'on confère une nouvelle valeur au geste *anti-conformiste*, voire *transformateur*, sinon *révolutionnaire*.

En ce sens, dans son étude sur l'histoire idéologico-politique de la France après 1789 – admirable pour vastité de documentation et profondeur d'argumentation –, l'historien Michele Battini a mis en évidence que vers la fin du XIXe siècle « s'accomplit le processus » en vertu duquel le « modèle hiérarchique » de la « tradition apologétique de l'Église catholique » n'est pas seulement « corroboré par un nouveau nationalisme agressif et antisémite », mais quasi remplacé par une « nouvelle droite autoritaire en politique et "révolutionnaire" sur le plan social »¹⁴⁷⁸. Battini aussi pouvait, donc, reconnaître dans le « fascisme européen » une « réponse au problème de construire des hiérarchies sociales plus

1478 Michele Battini, *L'ordine della gerarchia. I contributi reazionari e progressisti alle crisi della democrazia in Francia, 1789-1914*, Turin, Bollati Boringhieri, 1995, p. 26 [nous traduisons].

solides que celles fondées sur l'argent » qui étaient en train de mener à la « désagrégation » sociale. En d'autres termes, ayant envisagé l'histoire de la France entre 1789 et 1914 comme celle des « contributions réactionnaires et progressistes aux crises de la démocratie », Battini devait rappeler que le fascisme se présenta et fut accueilli en tant que « solution » d'un *problème* qui avait hanté la politique européenne durant tout le XIXe siècle : à savoir, l'idée que la destitution de l'Ancien Régime et l'affirmation progressive des régimes démocratico-libéraux avaient entraîné la plupart des pays européens dans une situation de *désordre* – d'où, par exemple, le thème longuement persistant dans la pensée politique française de la « Révolution inachevée »¹⁴⁷⁹. Il ne faudrait pas oublier, donc, que le fascisme se présenta et fut reçu comme une *solution révolutionnaire à la désagrégation des liens sociaux* que la Modernité avait déclenché. Or, il est extrêmement significatif que Battini porte en tant qu'exemple de l'accueil du fascisme comme « solution » pour le rétablissement de la « hiérarchie authentique et naturelle des valeurs », le cas de l'écrivain Jules Romains qui, non seulement est généralement inscrit dans l'« avant-garde » ou le « modernisme », mais fut le fondateur de cet Unanimisme – que Wall-Romana relie aux théories epsteiniennes sans y reconnaître une clef de lecture de la réelle position idéologico-politique d'Epstein – allant précisément dans le sens d'une *réunification universelle* de caractère mystico-transcendantal ; il est significatif, en d'autres termes, que la critique poético-esthétique contre la Modernité pût rejoindre les *nouvelles formes* – dites, à tort, « modernistes » – de la *réaction*. Battini concluait :

En somme, il est significatif que les pulsions unanimistes et corporatistes dont parlait Romains, propres à une longue tradition dans la culture française du XIXe siècle, avaient trouvé, pour la première fois depuis l'époque de la Restauration, une nouvelle référence politique concrète dans le fascisme européen.¹⁴⁸⁰

C'est à l'intérieur de ce processus de modification du discours et des modes de l'idéologie et de la politique réactionnaire, que l'élaboration d'une esthétique du *choc* – servie par la réalisation de formes absolument originales, extrêmes – censée mettre en déroute l'esprit critique des récepteurs et mise au service d'une conception de l'œuvre d'art – quoi qu'on entende par cette locution – comme *révélation indiscutable* d'une vérité *intérieure*, purement *spirituelle* – ou *psychique* –, autrement inconnue et inconnaissable, peut devenir l'instrument du pouvoir autoritaire. Ainsi, par sa « sacralisation », l'expérience

1479 *Ibid.*, p. 15.

1480 *Ibid.*

poético-esthétique ne gagne pas seulement le *statut* anciennement occupé par la foi dans les systèmes théologico-philosophiques – où il est significatif que les philosophes idéalistes s'efforcent d'établir si l'art, la foi ou la philosophie, mène le plus parfaitement à l'Absolu –, mais aussi la *fonction*, dans la mesure où le programme gnoséologique et éthico-politique qu'il devrait servir ne peut pas être réalisé entièrement – car fondé sur des présupposés mystico-théologiques fabuleux – : comme l'opium ou l'alcool – auxquels les tenants de l'*esthétisme* rapprochent souvent l'*effet* de l'expérience poético-esthétique –, il sert à créer des *paradis artificiels* à portée de main pour un public exclusif, d'abord, et de plus en plus élargi, en suite. Il faut, en effet, souligner que l'art accomplit cette fonction d'abord chez les intellectuels, car des larges couches populaires, surtout rurales, restent encore longtemps enchaînées aux « dogmatiques » *promesses de bonheur* du Christianisme : seulement au XXe siècle, celles-ci seront quasi entièrement remplacées par les mythes de l'« art moderne » qui, tout comme les précédents, finissent par *fournir* une *apologie indirecte* des rapports sociaux – et hiérarchiques – tels qu'ils sont.

Il s'agit de prendre conscience que si, à la philosophie romantique de la « poésie », on enlève, en effet, le socle idéologico-institutionnel féodalo-chrétien sur lequel s'appuya, elle tombe directement au niveau de l'*esthétisme* transitoire – entre celui plus proprement *aristocratique* et celui *bourgeois* – de Schopenhauer ; et si, à ce niveau-ci, on enlève son socle onto-gnoséologique – où l'art est asservi à la connaissance des essences métaphysiques –, l'on tombe dans les bras de cet *esthétisme* typiquement *bourgeois*, où l'art est réduit à une sphère autonomo-télique de recherche de *formes esthétiques* toujours nouvelles, différentes, non-conventionnelles, c'est-à-dire toujours attrayantes sur le marché, où le potentiel de certaines forces critiques, oppositionnelles, trouve son exutoire et en résulte, enfin, neutralisé. En d'autres termes, c'est précisément parce que le programme de l'*esthétisme aristocratique* ne pouvait pas être réalisé, pour des raisons historico-matérielles – le « progrès » modernobourgeois ne pouvait pas être arrêté – autant que proprement philosophiques – les présupposés de la possibilité de supprimer la dimension de l'individualité et de l'historicité, et celui de la vérité et nécessité de la volonté d'un être ou force métaphysique absolue –, qu'il a pu être *réduit* à l'exaltation d'un état spirituel *libre, original, irrationnel*, etc., voire à une sorte de *sentimentalisme*, et, de plus, restreint au champ artistique tel que la modernité l'avait défini, et, donc, à une fonction d'*apologie*

indirecte, comme l'avait soutenu Lukács.

Le philosophe hongrois avait entrepris une ample critique de l'esthétique romantico-transcendantaliste, notamment pendant son exil en Union Soviétique – à partir de 1933 –, dans une série de textes qui seront, plus tard, recueillis dans *Goethe et son époque*, les *Contributions à l'histoire de l'esthétique*, *Marx et Engels historiens de la littérature* et la *Brève histoire de la littérature allemande*, où il est remarquable que l'art pour l'art, le Symbolisme, le Décadentisme et ledit « art d'avant-garde » soient explicitement réunis en une lignée unie par la recherche du dépassement des conflits et limites mondains dans la sphère métaphysique – bien que, précise-t-il, dans le développement historique, cette position change de signification, notamment, après 1848 et 1871¹⁴⁸¹. Une critique qui ne se noue pas seulement avec l'historiographie de la philosophie – qui débouchera dans *La destruction de la raison* –, mais aussi avec les raisons et les effets plus proprement politiques de l'esthétique mystique – au-delà de la mise en relief que ce dernier attribut, déjà, constitue, du point de vue matérialiste, un caractère *réactionnaire* – ; que l'on pense, par exemple, à quand Lukács démasque le caractère *formel* de l'appel romantique à la transformation sociale de l'Allemagne, visant, en réalité, la conservation des privilèges aristocratiques et le *fond* des rapports féodaux¹⁴⁸².

Mais, l'analyse de Lukács revêt pour nous une importance particulière car elle établit une distinction entre la position réactionnaire proprement romantique et celles de Schopenhauer et Nietzsche, lesquels fonderaient, selon lui, une attitude réactionnaire typiquement « bourgeoise ». Ce qui nous intéresse profondément car, en effet, ces deux philosophes constituent les étapes fondamentales de la transition qui porte de l'*esthétisme aristocratique* vers celui *bourgeois*, lequel, comme nous avons essayé de le montrer, tout en prétendant dresser une critique et une opposition à l'idéologie et à la société modernobourgeoise, finit par leur *convenir*. Or, selon le philosophe hongrois, Schopenhauer aurait été, en fait, le premier philosophe à fournir une « apologétique indirecte [...] du capitalisme »¹⁴⁸³. Mais, qu'entend-il Lukács par là ? Voici sa définition :

Alors que l'apologétique directe s'efforce de présenter le capitalisme comme le meilleur ordre des choses possible, comme le sommet, atteint une fois pour toutes, de l'humanité en marche,

1481 Cf., par exemple, G. Lukács, « Sull'estetica di Schiller », cit., p. 94 sq. Ensuite, c'est dans *La signification présente du réalisme critique* que Lukács s'occupe plus spécifiquement de la dite « avant-garde » littéraire en tant que dernier développement de cette « tendance générale » ; cf. *supra*.

1482 Cf. G. Lukács, *Brève histoire de la littérature allemande*, cit., p. 74 sq. et 92.

1483 G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., t. I, p. 174.

l'apologétique indirecte souligne les mauvais côtés du capitalisme et ses horreurs, dont elle fait les caractéristiques non pas du capitalisme, mais de toute vie humaine, de l'existence en tant que telle. Il en résulte qu'un combat mené contre ces horreurs est d'avance condamné à l'échec, qu'il est même une absurdité, puisqu'il conduirait l'homme à supprimer lui-même ce qui fait la nature de son être.¹⁴⁸⁴

Lukács soutient, autrement dit, que la philosophie de Schopenhauer – et, puis, de tout l'*irrationalisme* – se présente explicitement comme une *critique* de la *modernité socio-culturelle*, et qu'elle s'efforce bien de lui *opposer* une vie, un monde, *différents*, et que, cependant, en raison de certains présupposés idéologiques et de la méthode proposée, elle finit par fournir une force d'*opposition* nulle, sinon *convenante* aux rapports capitalistes hégémoniques : la pseudo-démonstration « philosoph[ique] que société et histoire sont sans valeur »¹⁴⁸⁵ et la théorie du Moi transcendantal ne portent, selon Lukács, qu'à la justification d'une « fuite devant la réalité et les pratiques sociales », devant de la prétendue *nullité* de la réalité empirique, pour chercher un *exutoire* qui trouve dans l'extase de l'expérience esthétique sa plus parfaite exemplification et son accomplissement¹⁴⁸⁶. Or, s'il est vrai que déjà les romantiques avaient été amenés à promouvoir cette « fuite », pour Schopenhauer celle-ci ne conduit plus – et en cela consiste son rapprochement à un terrain d'entente, si l'on peut dire, avec l'idéologie *moderno-bourgeoise* – aux institutions féodales et aristocratiques traditionnelles – et, donc, à une apologie directe de l'Église catholique et de la monarchie –¹⁴⁸⁷ : le « sujet » schopenhauerien reste totalement isolé et abstrait du monde, dans un état contemplatif d'inactivité pratique totale. Il est significatif, d'ailleurs, du caractère *formel*, en dernière instance, de la critique de Schopenhauer que, avec ce vague spiritualisme non-dogmatique, la philosophie du Moi transcendantal se détache de son asservissement direct à la religion chrétienne, mais pour élaborer une forme d'« athéisme » que Lukács appelle « religieux » car, au lieu de lutter – comme le matérialisme des siècles XVIIe et XVIIIe – contre la « religiosité », contre la vision du monde qui donne aux valeurs transcendantales et sacrées le statut de *principes*, « fournit un succédané de religion à ceux qui ne peuvent plus croire aux religions dogmatiques »¹⁴⁸⁸.

Lukács voit très bien que le transcendantalisme moderne – ou « irrationalisme »,

1484 *Ibid.*, p. 175.

1485 *Ibid.*, p. 175-176.

1486 *Ibid.*, p. 198-199.

1487 *Ibid.*, p. 182-183.

1488 *Ibid.*, p. 182 sq.

selon sa définition – se meut entièrement dans un cadre *mystico-mythique* ; et, aussi, que l'art est entièrement soumis et instrumentalisé à ce cadre général, où assume une fonction *sacrale*. Mais, disions-nous, il ne se limite pas à la considération des aspects ontogénéalogiques de l'expérience « esthétique » ; et, dans son analyse des implications politiques de ces aspects-ci, il ne s'arrête pas au compte rendu de l'« aristocratie » qui leur est inhérent¹⁴⁸⁹ : *effectivement*, observe Lukács, d'une part, cette philosophie offre, au mécontentement que l'élite spirituelle – la classe des intellectuels, dont les artistes – vit et à la dévalorisation qu'elle subit dans une société où s'affirment les valeurs – « matérialistes » – modernobourgeoises, une *compensation*, par la justification d'une supériorité intellectuelle et d'un prestige social qui ne leur sont plus reconnus¹⁴⁹⁰ ; et, d'autre part, à la difficulté et à l'impréparation des intellectuels de mettre en œuvre une opposition pratico-politique efficace¹⁴⁹¹, elle offre, dans l'expérience esthétique, un champ où ils peuvent exercer plus ou moins librement leur *anti-conformisme*, leur prétendue *autonomie* par rapport aux logiques et aux limitations de la vie *moderne* quotidienne, et empirique en général. En d'autres termes, la conception romantico-transcendantaliste demande à l'art de *fonctionner* comme un *exutoire*, une *compensation*, justement, où les intellectuels peuvent déjouer leur mécontentement dans un geste d'*opposition* tout à fait inoffensif. Lukács peut alors clore son chapitre sur Schopenhauer par ces mots :

Ainsi l'irrationalisme schopenhauerien a rempli son office : empêcher que certaines catégories d'intellectuels mécontents de l'ordre existant, c'est-à-dire du régime social où ils vivent, tournent ce mécontentement, concrètement, contre le système régnant, c'est-à-dire contre le système capitaliste. Il atteint son but essentiel (et il importe peu de savoir si Schopenhauer en a eu conscience) qui est de fournir une apologie indirecte de l'ordre social capitaliste.¹⁴⁹²

Dans sa forme *embourgeoisée*, donc, le transcendantalisme aristocratique – dont

1489 Cf., notamment, *ibid.*, p. 180 et 201, où l'on trouve écrit que « Schopenhauer cultive ainsi chez les intellectuels bourgeois la folie des grandeurs et l'accentue encore quand il reprend et développe l'aristocratie de la théorie de la connaissance de Schelling » ; et encore qu'« il confère à cette conduite "sublime" [celle de l'homme "supérieur"] le prestige dont jouit l'aristocratie des hommes clair-voyants face à la masse aveugle de la plèbe prisonnière des apparences. De plus cet égoïsme élevé au-dessus du niveau ordinaire se trouve, par le fait même de son caractère "sublime" et de sa généralité cosmico-mystique, n'engager à rien. En effet il dévalue tous les devoirs sociaux, qu'il remplace par des vagues mouvements de l'âme, des élans de sentimentalité qui, le cas échéant, peuvent s'accommoder des plus grands forfaits sociaux ».

1490 Lukács observe, à cet égard, que « Schopenhauer est le premier chez qui l'individu s'enfle jusqu'à devenir une fin en soi : l'action y est détachée de toute base sociale, tournée uniquement vers l'intérieur, où sont cultivées comme autant de valeurs absolues, particularités et velléités. Certes, [...] cette indépendance n'existe que dans l'imagination du bourgeois individualiste décadent. Une telle individualité prétendument autonome et enflée jusqu'à devenir une fin en soi, ne peut rien changer à aucun rapport social, à plus forte raison l'abolir [...] » ; *ibid.*, p. 173.

1491 G. Lukács, *Brève histoire de la littérature allemande*, cit., p. 78 et 90 sq.

1492 G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., t. I, p. 212.

l'esthétisme dépend – façonne le « modèle » de cet intellectuel *anti-conformiste* et *élitiste* dont un Kostelanetz ou un Noguez fournissent, encore aujourd'hui, la théorie apologétique : Schopenhauer, écrit Lukács, « a servi d'exemple aux futurs "rebelles" que la bourgeoisie intellectuelle allemande [mais cela vaut aussi pour les autres pays occidentaux] allait produire »¹⁴⁹³. Et ce sera Nietzsche qui – et nous avons bien vu qu'il constituait l'appui principal de Noguez – développera ultérieurement cette direction entreprise par son maître, au point de devenir, selon Lukács, le « philosophe-guide » de la « bourgeoisie » dans la période impérialiste¹⁴⁹⁴, après que Schopenhauer l'avait été à partir de 1848 :

La « demande sociale » à laquelle répond la philosophie de Nietzsche, consiste à « sauver », ou bien à « délivrer », un type d'intellectuel bourgeois [ce type « progressiste », observe Lukács, qui, mécontent de la société bourgeoise, aurait été prêt à effectuer une « rupture radicale » avec cette société et sa « propre classe »] et à lui indiquer le moyen qui rend superflue la rupture avec la bourgeoisie, voire toute tension sérieuse avec elle ; qui sauvegarde et peut-être même renforce la sensation morale très agréable d'être un rebelle, en statuant une opposition séduisante entre la révolution sociale, « superficielle » et « extérieure », et une révolution « plus profonde », « cosmique et biologique ». Bien entendu une « révolution » de cette espèce sauvegardera tous les privilèges de la bourgeoisie et poursuivra avec passion la défense de la situation privilégiée des intellectuels bourgeois et parasitaires de la période impérialiste ; c'est une « révolution » qui est dirigée contre les masses, animée par la peur qu'ont les privilégiés de perdre leurs avantages économiques et culturels, peur égoïste qu'ils travestissent en lui donnant une expression pathétique et agressive.¹⁴⁹⁵

Selon Lukács, d'ailleurs, cette « attitude » seulement en « apparence [...] révolutionnaire », n'apparaît, dans une forme accomplie, qu'avec Nietzsche, lequel prêche un « activisme » anti-moderniste, plutôt que la passivité politique de Schopenhauer¹⁴⁹⁶.

Et ce n'est pas tout : le philosophe hongrois observe encore que cette tendance qui trouve en Nietzsche l'étape décisive de la formulation de son *opposition* à la société modernobourgeoise et qui fera florès dans certains milieux intellectuels à partir de la période dite impérialiste, devrait être reconnue en tant que *réactionnaire*, en tant que « critique de droite »¹⁴⁹⁷. Car si l'« esthétique » émerge comme le lieu privilégié où des « philosophes nouveaux » pourront « renverser les “valeurs éternelles” »¹⁴⁹⁸, c'est qu'en elle

1493 *Ibid.*, p. 171.

1494 *Ibid.*, p. 272 [trad. modif.].

1495 *Ibid.*, p. 274.

1496 G. Lukács, « Nietzsche, précurseur de l'esthétique fasciste » [1934], trad. J.-P. Morbois, disponible en ligne : <https://fr.scribd.com/document/217011099/Georg-Lukacs-Nietzsche-Esthetique-Fasciste>, p. 51-53 [le texte avait été recueilli in Id., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1956, p. 286-317].

1497 G. Lukács, *La destruction de la raison*, cit., t. I, p. 296.

1498 Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000, § 203, p. 161-162. Et il reste hautement significatif que Nietzsche commence le paragraphe par une accusation adressée au « mouvement démocratique » ; *ibidem*.

s'applique, mieux que nulle part ailleurs, le droit de celui qui arrive à imposer sa « volonté de puissance ». Avec Nietzsche – dont Epstein constitue évidemment l'un des nombreux développements et l'application au cinéma –, souligne Lukács, la « marque essentielle, positive de *tout art* » « devien[t], maintenant », la « barbarie consistant à subjuguier le récepteur »¹⁴⁹⁹ ; *l'esthétique* devient le chiffre de *l'éthique* : l'œuvre d'art est le *medium* exemplaire par lequel un homme spirituellement supérieur impose *sa subjectivité* et *sa liberté* aux autres hommes, auxquels ne reste qu'attendre sa venue et ses commandements. La « *connaissance* du monde s'est transformée en une *interprétation* du monde de nature de plus en plus arbitraire »¹⁵⁰⁰ : la théorie nietzschéenne de l'« anti-réalisme », de la *déformation subjective*, arbitraire, des valeurs historico-empiriques des choses, débouche ainsi sur une conception de *l'art* comme *mythe*, comme formule d'une affirmation *autoritaire* exigeant la *croissance* – où l'on voit bien que Nietzsche prolonge et met à jour le geste romantique¹⁵⁰¹.

En tout cas, l'affirmation de ce nouveau transcendantalisme, selon Lukács, ce ne fut pas un hasard : comme pour tous les *mythes* anciens, sa fortune fut due à sa capacité de donner une solution *miraculeuse* au « désespoir » de la vie matérielle des intellectuels, d'abord, et des masses, ensuite¹⁵⁰². Mais, s'il est vrai que cet esthétisme anti-rationaliste qui occupe une place décisive dans la philosophie du nouveau transcendantalisme, peut prendre le relais des anciennes religions positives, c'est que celles-ci ne satisfont plus les exigences de l'aristocratie après la fin de la Restauration : la conception *élargie* de la « poésie » et de l'« esthétique » – en tant que domaines de l'action *totale*, d'une union entre « poésie et vie » où la *praxis* aussi trouve ses déterminations – répond à l'exigence, toujours plus criante, pour l'idéologie *réactionnaire*, de légitimer un geste de *contestation* du nouveau pouvoir, voire *révolutionnaire*, plutôt qu'*anti-révolutionnaire* et *conservateur* :

En tout cas, les anciennes formes de l'irrationalisme s'avèrent incapables de répondre aux questions nouvelles. [...].

Cette politique [celle qui mena au fascisme] sut utiliser les vieux instincts de soumission servile que la République de Weimar avait laissés à peu près intacts. Mais la méthode de soumission dut être modifiée : il s'agissait [...] non pas de soumettre à une autorité que légitimait la

1499 G. Lukács, *Nietzsche, précurseur de l'esthétique fasciste*, cit., p. 30.

1500 G. Lukács, *La destruction de la raison*, t. I, cit., p. 75.

1501 Cf. *supra*.

1502 G. Lukács, *La destruction de la raison*, t. I, cit., p. 71 sq., où l'on peut lire : « Les intellectuels et la petite-bourgeoisie connurent une transformation d'un autre genre, mais dont le résultat fut, aussi, de les rendre accessibles à l'irrationalisme fasciste : le désespoir devenu phénomène de masse et, intimement liées à ce désespoir, la crédulité, l'attente des miracle sauveurs ».

naissance ou telle forme restaurée de cette autorité, mais de gagner les masses à un bouleversement radical, à cette « révolution » dont le national-socialisme, surtout à ses débuts ou dans ses moments de crise, aima à se prévaloir. Ce caractère illégitime et « révolutionnaire » du pouvoir fasciste est une des raisons pour lesquelles il fut obligé de faire plutôt appel à des types de pensée de nuance nietzschéenne qu'à l'idéologie réactionnaire traditionnelle.¹⁵⁰³

Selon cette perspective, la « sacralisation de l'art » dont a traité Schaeffer, émerge comme le maillon qui assure le passage à un nouveau type de pouvoir autoritaire, séduisant les exigences de rébellion de couches sociales et intellectuelles de plus en plus étendues. Selon cette perspective, un Papini qui, d'une part, se fait le défenseur du nationalisme et du fascisme, et, d'autre part, promeut, non seulement lesdits « modernisme » et « futurisme », ainsi que l'utilisation des œuvres d'art comme instruments de « propagande », mais aussi un *volontarisme pragmatiste* au service de l'exercice d'une « absolue liberté » et d'une « négation » ou *révolution destructrice de toutes les valeurs* – une « révolution », toutefois, qui reste foncièrement *aristocratico-spiritualiste*¹⁵⁰⁴ et qui entend déboucher sur la formation d'un « équilibre » ou « ordre nouveau »¹⁵⁰⁵, n'aura rien de paradoxal ou d'incohérent. Dans le cadre de notre recherche, en effet, les thèses de Lukács ne servent, principalement, qu'à illustrer la critique et l'opposition que le marxisme a pu dresser contre cette conception transcendantaliste de l'art qui a animé la plupart des manifestations de *l'avant-garde anti-moderniste* – celle qu'on appelle, le plus souvent, « modernisme » et/ou « art d'avant-garde ». Et il suffirait l'exemple de Pound pour comprendre, non seulement la congruence entre cet anti-conformiste geste de négation des valeurs moderno-bourgeoises que les critiques anglo-saxons ont eu le malheur d'appeler « modernistes », et l'appel au rétablissement des hiérarchies traditionnelles, mais aussi aux liens entre l'esthétisme aristocratique, foncièrement et activement réactionnaire, et celui bourgeois qui peut, aujourd'hui, encenser les protagonistes de cette *révolution réactionnaire*.

1503 *Ibid.*, p. 73-74.

1504 Parce que c'est la minorité « avancée » des « esprits supérieurs », l'« avant-garde », comme l'appelle Papini lui-même – dans un texte de 1913 –, qui doit se charger de la tâche de changer « radicalement toute l'âme de beaucoup d'hommes » ; et parce que, écrit-il – et il est peut-être significatif l'emprunt qu'il fait à la rhétorique que les Évangiles ont prêtés à la bouche de Jésus – : « Mais en vérité je vous dit qu'aucun changement profond pourra advenir parmi les hommes si ceux qui le commencent ne sont pas eux-mêmes *profondément, complètement et intérieurement* changés. [...]. Une fois changé l'esprit de l'homme, tous les autres changements extérieurs que l'on souhaitait, en découleront spontanément, facilement et naturellement. La vraie révolution commence dans les têtes et guère sur les barricades » ; Giovanni Papini, « La necessità della rivoluzione » [1913], in *Id.*, *Opere*, Milan, Mondadori, 1977, p. 459.

1505 Cf., *ibid.*, p. 446-461.

III.4. Chapitre 4

Une théorie du cinéma comme instrument réactionnaire

III.4.1. Prémisses

Le premier texte qu'Epstein consacre entièrement au cinéma est *Bonjour cinéma*, un petit volume publié en 1921. Il s'agit, en réalité, d'un recueil de trois articles déjà parus, la même année, dans plusieurs revues¹⁵⁰⁶. C'est l'ouvrage qui porte le plus évidemment les marques des deux « missionnaires »¹⁵⁰⁷ Canudo et Delluc, et des questions qui avaient occupé ces tenants de la critique et la théorie françaises qui, dans la décennie précédente, s'étaient battus pour la reconnaissance *artistique* du film et la recherche de ses *spécificités* – formelles. Certains avaient déjà ressenti l'exigence, en effet, de débarrasser tout critère poético-esthétique du carcan théâtral et littéraire qui alourdissait la grande partie de la production cinématographique la plus prétentieuse et qui témoignaient souvent de la médiocrité artistique et intellectuelle de ses réalisateurs. Celui-ci fut le point de départ du geste théorique et poético-esthétique de ladite « première avant-garde », à savoir le constat que pendant tous les années 1910, le cinéma – français, notamment – n'avait su montrer autre chose qu'une lourde dépendance du théâtre et la médiocrité générale des productions. Certes, il y avait quelques exceptions, le plus souvent envoyées par Hollywood ; mais ce n'est pas un hasard si, au début de sa carrière, L'Herbier avait nié toute valeur artistique au cinéma – défini, dans un premier moment, une « machine-à-imprimer-la-vie »¹⁵⁰⁸ – ; ni si Delluc arriver à écrire : « Que des fois, le meilleur d'une soirée devant l'écran est dans les *actualités* [...] »¹⁵⁰⁹. Pour les intellectuels d'orientation esthétiste qui s'étaient approchés au cinéma, il s'agissait, alors, de reconnaître et jouir de ces rares moments libres des

1506 Il s'agit de : « Grossissement », in *Promenoir*, nn. 1-2, février-mars 1921 ; « Ciné mystique », in *Cinéa*, n. 6, juin 1921 et nn. 12-13, juillet 1921 ; « Le Sens Ibis », publication partielle in *Cinéa*, nn. 12-13, juillet 1921.

1507 Cf. *supra*.

1508 Marcel L'Herbier, « Hermès ou le silence » [1918], in D. Banda et J. Moure (dir.), *Le cinéma, naissance d'un art. Premiers écrits, 1985-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 460.

1509 Louis Delluc, *Photogénie* [1920], in Id., *Écrits cinématographiques*, vol. I, Paris, Cinémathèque Française, 1986, p. 34.

« impuretés » extra-cinématographiques, lesquels se cachaiet souterrainement, dans « ces populaires, stupides [...] feuilletonesques, grandguignolesques, rocambolesques *Mystères de New York* [...], *Les trois mousquetaires*, *Fantômas*, *Du côté de chez Swann* »¹⁵¹⁰. L'on arrivait même à réaliser des sortes de synthèses d'essences cinématographiques, des montages de séquences *photogéniques*, tirées de plusieurs films différents : pratique dont Epstein lui-même fit preuve avec le film *Photogénie* (1924), réalisé pour une soirée du CASA¹⁵¹¹.

Une exigence de purification qu'Epstein atteint à travers plusieurs étapes intellectuelles. Il s'agissait, tout d'abord, de refuser toute valeur à l'intrigue, à l'histoire, action dramatique, pourtant présentes. Cette première position est tout de suite amenée plus loin : le point fondamental ce n'est pas que la logique de l'action dramatique soit étrangère au film, mais, plutôt, que dans le film, en dernière instance, il n'y a même pas de *sens* :

Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête ; sans commencement, sans milieu, et sans fin ; sans endroit et sans envers ; on peut les regarder dans tous les sens ; la droite devient gauche ; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent.

Le cinéma assimile mal l'armature raisonnable du feuilleton, et, indifférents à elle, à peine soutenu par l'atmosphère des circonstances, étale des secondes d'un goût particulier.¹⁵¹²

Ces mots-ci sont le résultat inévitable des prémisses philosophiques esquissées dans les notes manuscrites et les articles de jeunesse, puis développées dans *La lyrosophie*. Nous avons bien vu que, selon Epstein, chaque compréhension *lyrosophique* des choses, chaque contact avec la réalité, émergeait comme *absolu*, entièrement nouveau, délié de toute détermination extérieure, originalement façonné par le subconscient du sujet-individu. Le film est un terrain désert, un degré zéro de réalité, où les formes sont dépourvues de *sens* et de *valeurs* que ce même sujet-individu, inspiré par l'Amour, va déterminer de manière immédiate et toujours renouvelée : création absolue, révélation instantanée, le film est donc nécessairement *présent* absolu. Epstein, en somme, niait, non seulement toute possibilité de construction et d'organicité de l'œuvre, mais aussi toute possibilité d'interrelation et de signification entre les images en succession : ce qui compte est la situation en tant

1510 J. Epstein, *Bonjour cinéma* [1921], in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., vol. I, p. 85-86 ET 92-93 [certains passages de la première édition sont absents dans cette réédition de 1974 : lorsque nous citerons de ces passages absents, nous renverrons donc à la première édition de 1921 ; en tout cas, nous préciserons l'année d'édition pour éviter toute équivoque].

1511 Le film est considéré perdu.

1512 *Ibid.*, p. 87.

qu'élément indépendant, autonome. Même dans une situation apparemment banale, alors, peut se manifester, comme par magie, un moment de *photogénie* :

Hayakawa, tragédien stupéfié, balaie le scénario. [...]. Il traverse naturellement une pièce, et porte le buste un peu oblique. Il tend ses gants à un domestique. Ouvre une porte. Puis, étant sorti, la ferme. Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée.¹⁵¹³

Et c'est autour de ce mot magique, « photogénie », qui, dans un premier temps, se déploie toute la réflexion epsteinienne – car « avec l'idée de photogénie naît l'idée du cinéma-art »¹⁵¹⁴. La question de la définition de ce concept avait été soulevée par Delluc l'année précédente¹⁵¹⁵ et elle s'était placée au centre des débats critico-théoriques de la France de l'époque. Véritable casse-tête de toute une génération, défini par Cendrars, à la fois un « grand mystère » et un « mot cucu-praline-rhododendron »¹⁵¹⁶. La photogénie est un secret, donc, un mystère à découvrir comme un diamant caché sous le charbon que les médiocres réalisateurs de l'époque se révélaient incapables de saisir : la caméra était alors le véritable auteur des quelques moments poétiques au cinéma :

Le Bell-Howell est un cerveau en métal, standardisé, fabriqué, répandu à quelques milliers d'exemplaires, qui transforme le monde extérieur à lui en art. Le Bell-Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur. [...] il faut utiliser cette découverte inespérée d'un sujet qui est objet, sans conscience c'est-à-dire sans hésitations ni scrupules, sans vénalités, ni complaisance, ni erreur possibles, artiste entièrement honnête, exclusivement artiste, artiste-type.¹⁵¹⁷

Nous touchons, ici, à l'un des points fondamentaux de la théorie epsteinienne : la caméra est le véritable artiste et auteur du film : c'est elle qui détient le pouvoir *photogénique*. En fin de compte, le réalisateur ou l'opérateur se limitent à déclencher un ressort ; puis c'est la *machine*, avec son *intelligence* qui lui est propre, avec son *esprit diabolique*, qui transforme le monde, poétise les phénomènes, crée un *monde* nouveau, plus *fluide*, plus *relatif*, plus libre des rapports physiques de cause à effet et des autres contraintes *matérielles*.

1513 *Ibid.*

1514 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 145.

1515 Avec le texte : *Photogénie*, Paris, Éditions de Brunoff, 1920, ré-édité dans L. Delluc, *Écrits cinématographiques*, vol. I, cit. ; puis encore avec l'article « Photogénie » in *Comoedia illustré*, juillet-août 1920 ré-édité dans L. Delluc, *Écrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque Française, 1990, vol. II.

1516 Anecdote reportée par Epstein lui-même : cf. J. Epstein, *Mémoires inachevés*, in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 32.

1517 J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 92.

III.4.2. La perception cinématographique comme transformation ou interprétation subjective du monde

Bien que cette thèse de la transformation de la réalité empirique par l'intelligence de la machine-caméra soit au centre de la pensée epsteinienne, les historiens l'ont mal comprise à chaque fois qu'ils ont voulu lire, dans les paroles du théoricien-cinéaste, l'affirmation d'un pouvoir révélateur de l'essence des choses, des propriétés objectives de la réalité physique. Citons l'exemple de Laura Vichi qui parle de « fonction cognitive au moyen de la vision "mécanique" de l'objectif cinématographique », comme si Epstein l'entendait comme l'« instrument privilégié pour saisir de manière plus complète les aspects du monde physique »¹⁵¹⁸. Selon Epstein, en réalité, le cinématographe dépasse, et de loin, autant les limites de la « machine-à-imprimer-la-vie » qui documente les faits tels qu'ils se seraient passés, que celles relatives à des prétendues puissances *miraculeuses* de la caméra qui, telle un *super-œil*, serait capable de nous restituer l'essence des choses. Non, selon Epstein, la caméra est un cerveau : elle *voit* et *choisit* ; elle fournit le *reflet* d'une *transformation* qui lui est propre, d'une *interprétation subjective* ; elle synthétise à sa manière ; bref, elle est *intelligente*. Et, en effet, *Intelligence d'une machine* sera le titre de l'essai fondateur de sa dernière période, après la Seconde Guerre.

La *déformation* de la réalité empirique par le cinématographe est telle que – comme nous l'avons reporté dans le passage cité plus haut – le « monde extérieur » est « transform[é] en art ». La *photogénie*, mais le film lui-même, sont des pures créations de la machine-cinéma. C'est dans ce sens aussi qu'Epstein peut écrire – en lettres capitales – que : « OR, LE CINEMA EST MYSTIQUE »¹⁵¹⁹. C'est que le cinéma ne révèle pas les « aspects du monde physique », mais, tout au contraire, il les *mystifie*. « Pas de peinture », donc, « cadavres impressionnistes » ; « pas de textes » non plus, car le « vrai film s'en passe » :

Mais du surnaturel. Le cinéma est surnaturel par essence. Tout se transforme selon les quatre photogénies. Raymond Lulle n'a point connu de si belle poudre de projection et de sympathie. Tous les volumes se déplacent et mûrissent jusqu'à éclater. [...]. Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour.

Je regarde.¹⁵²⁰

La vision cinématographique, donc, est cette expérience *mystique*, car – comme

1518 L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 34-35.

1519 J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 100.

1520 *Ibid.*, p. 93.

nous l'avons vu – déterminée par la force transcendantale de l'Amour, où une *autre* réalité est créée : celle du sujet-cinéma. L'intérêt du cinéma, donc, ne réside pas dans le fait qu'il « se mesure à la nature instable, désordonné, relative et inintelligible [des choses] »¹⁵²¹, mais, au contraire, dans le fait qu'il mesure la nature *stable, ordonnée, fixe et intelligible* de notre compréhension cartésienne et habituelle des phénomènes à ses facultés *perceptives et interprétatives*. Triomphe du « machinisme »¹⁵²².

Dans cette perspective, l'affirmation selon laquelle les « choses sont là mais seul le cinéma les voit pour ce qu'elles sont » résulte comme étrangère à la pensée epsteinienne. En effet, selon le théoricien-cinéaste, le cinéma non seulement *voit* comme il *peut*, mais, littéralement, *fait, façonne*, les choses et la réalité entière : il donne vie à une matière inanimée et crée une nouvelle réalité : la *sienne*. Car l'essence de la réalité, en fait, reste insaisissable : la physique atomique, les ondes lumineuses, l'astrophysique, ferment la porte autant à la caméra qu'au scientifique le plus attentionné. Le cinéma, au mieux, ne peut qu'accomplir la tâche de ramener toutes les questions philosophiques sur le rapport entre esprit et matière, continu et discontinu, hasard et déterminisme, « dans un demi-jour nouveau »¹⁵²³, dans une pénombre toujours plus profonde. Voilà, la tâche du cinéma : mettre en crise les rassurantes fausses vérités du rationalisme empirique sur le monde, l'espace et le temps.

Après cette expérience déroutante, à l'homme ne reste, tout comme au cinématographe, qu'à *façonner sa propre réalité* : la « réalité », écrit Epstein, la « seule réalité connaissable, n'est pas mais elle se réalise, elle se fait, ou, plus exactement, il faut la faire »¹⁵²⁴. Et le cinématographe n'échappe pas à cette règle : il façonne la réalité, à *sa manière* ; une *manière* qui imite les facultés perceptives et intellectuelles humaines, mais qui leur reste différente. Le monde du film, précisément comme celui que nous connaissons par nos sens, est un monde « FACTICE » ; l'un comme l'autre « se rédui[sen]t à n'être qu'une sommation de données imaginaires ». Et Epstein ne pouvait appeler cette vision du monde, ce « système », qu'« irréalisme »¹⁵²⁵. C'est ici le lieu philosophique où aboutit la pensée epsteinienne : la négation des propriétés de la réalité matérielle et, nécessairement, la

1521 N. Brenez, « Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde », cit., p. 216.

1522 Cf. J. Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 37.

1523 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* [1946], in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., vol. I, p. 255.

1524 *Ibid.*, p. 333.

1525 *Ibid.*, p. 329.

négarion de la capacité de l'homme à saisir *objectivement* ces propriétés, cette réalité.

Mais c'est de ce même lieu qu'Epstein avait démarré aussi dans *Bonjour cinéma* : ici, il écrivait déjà que le cinéma ne présente qu'une « transformation double, ou plutôt parce qu'ainsi se multipliant, élevée au carré. Un choix dans un choix, un reflet de reflet »¹⁵²⁶ : au choix et au reflet du cerveau-caméra s'ajoutent ceux du spectateur ; l'un se superpose à l'autre :

Mon œil me procure l'idée d'une forme ; la pellicule contient aussi l'idée inscrite en dehors de ma conscience, idée sans conscience, idée latente, secrète, mais merveilleuse ; et de l'écran j'obtiens une idée d'idée, l'idée de mon œil tirée de l'idée de l'objectif, (idée)², c'est-à-dire [...] idée racine carrée d'idée.¹⁵²⁷

Epstein restera fidèle à cette ontologie et à cette gnoséologie jusqu'aux derniers travaux. Nous avons déjà vu que dans l'article « Amour indigent », il avait pu regretter le savoir perdu de Platon : *L'intelligence d'une machine* se terminera par un chapitre intitulé *Retour à la poésie pythagorique et platonicienne* où Epstein affirmait encore que la « réalité se résume à être idée et nombre »¹⁵²⁸, les valeurs et les rapports étant une pure création de l'esprit individuel.

Il faut avoir clairement à l'esprit, donc, que, selon Epstein, le cinématographe présente des images en mouvement qui consistent en une transformation de la réalité de la part d'une série de procédés mécano-chimiques. Le film, en somme, doit être bien considéré comme une réalité *faite* par le cinématographe et différente de la réalité que nous percevons quotidiennement, celle qui est *faite* par nos sens – une différence qui trouve ses plus évidentes manifestations dans le noir et blanc (ou, en tout cas, une colorimétrie artificielle) des images, dans l'absence de son (ou leur artificialité), dans la bidimensionnalité, dans l'abstraction d'un cadre de vision rectangulaire, etc. En d'autres termes, si Epstein porte au centre de sa réflexion l'expérience sensorielle du spectateur de films, c'est précisément dans la mesure où elle est l'expérience d'un *écart* : le point est que le cinématographe « procure de telles rencontres inattendues avec soi-même », comme si l'on se regardait dans un « jeu de miroirs inclinés », de sorte que l'« inquiétude devant sa propre cinématographie est soudaine et générale »¹⁵²⁹. L'effet de la vision cinématographique est,

1526 Cf. J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1921, cit., p. 38.

1527 *Ibid.*

1528 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 333.

1529 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 136.

donc, une surprise qui débouche dans une sorte de trouble, sinon dans un véritable égarement.

Un effet d'égarement qui est dû à la conviction préconçue que, sur l'écran, les phénomènes sont reproduits *fidèlement, objectivement*, de manière *neutre*. Fausse conviction car, observe Epstein, ce qui apparaît sur l'écran n'est rien d'autre qu'une réalité transformée, sinon déformée par l'intervention *active et créatrice* de la machine-caméra. Bref, dans le système epsteinien, le concept d'« objectivité » correspond simplement à un « degré moyen de subjectivité » ; ou, selon une formulation plus radicale, le théoricien-cinéaste soutient que la « seule objectivité incontestable » correspond « à l'état absolument subjectif »¹⁵³⁰.

L'on remarquera que *L'intelligence d'une machine*, à savoir l'ouvrage qui définit – selon Epstein – la phénoménologie de la perception cinématographique, commence par un chapitre où Epstein fournit une sorte de répertoire des *déformations* cinématographiques : du ralenti à l'accélééré, des effets stroboscopiques à la projection à rebours, ce sont autant de « signes » capables de mettre en crise celles qui paraissaient comme les certitudes les plus évidentes de la science et du bon sens¹⁵³¹. Aucune *révélation*, donc, mais, plutôt, *transformation* ou *interprétation* : comme nous le disions, ce n'est pas le cinématographe qui se mesure à la nature de la matière, mais c'est lui qui mesure la matière à sa propre nature :

Que ce soit en pis ou en mieux, toujours le cinématographe, dans son enregistrement et sa reproduction d'un sujet, transforme celui-ci, le recrée en une personnalité seconde, dont l'aspect peut troubler la conscience au point de l'amener à se demander : Qui suis-je ? Où est ma véritable identité ? Et c'est une singulière atténuation à l'évidence d'exister, au « Je pense donc je suis », que d'y devoir ajouter : Mais je ne me pense pas ce que je suis.¹⁵³²

Si l'on peut parler de *révélation*, donc, ce n'est que celle de l'*interprétation* du sujet-caméra – à laquelle s'ajoutera celle du sujet-spectateur – ; la *révélation* de cette *irréalité*, absolument nouvelle et originale, qu'aura été créée de toute pièce par un esprit *poétique* ; le film ne présente nullement, donc, l'*essence* cachée de la réalité objective, mais l'*être* en tant qu'acte de création. Or, comme nous l'avons déjà rappelé, Epstein observe que le monde créé par le sujet-caméra est régi par des rapports de cause à effet et d'espace-temps plus libres, plus variables, simplement relatifs. C'est un monde *irréel* face auquel le sujet-

1530 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 332.

1531 *Ibid.*, p. 255 sq.

1532 *Ibid.*, p. 256.

spectateur perd ses repères habituels et réalise que sa perception quotidienne du monde, elle aussi, n'est qu'une création factice, conventionnelle, objectivement fautive car, en réalité, simple synthèse en formes, qualités et actions, dans laquelle nos facultés sensorielles et intellectuelles réduisent la réalité physique.

Cela définit le rôle *instrumental* qu'Epstein attribue au cinéma : nous imposer l'échec de nos capacités percepto-intellectuelles ; il doit faire éclater notre *forma mentis*, notre bon sens, notre conscience ; il doit nous aider à nous délester de tout un tas de préjugés qui nous auraient été inculqués par la soi-disant science moderne ; sa tâche est de nous faire reconnaître que, sans l'exercice de notre puissance créative spirituelle, le monde n'est rien. Bref, l'expérience cinématographique consiste, selon Epstein, dans la suppression des prétendues valeurs empiriques des choses et dans l'ouverture à l'émergence de la vie sentimentale des sujets-spectateurs, laquelle, seule, détermine cet acte spirituel qui est, à la fois, gnoséologique et ontologique. C'est pourquoi le film, création d'une machine sans vie affective, ne peut constituer en aucun cas, pour l'homme, une preuve de réalité – une *révélation de l'être* – que chaque homme peut trouver seulement à l'intérieur de soi, dès qu'il laisse droit d'expression à son inconscient :

Mais, ces larmes des choses nous restent trop lointaines, trop obscures, trop médiatement connues, pour qu'elles puissent conférer aux données d'une sensibilité mécanique ce degré absolu de certitude, que l'homme recueille en lui-même de sa propre expérience subjective. De là, ce renoncement et cette incapacité de toute philosophie mécanique, et cinématographique en particulier, quant à l'affirmation et à la connaissance d'une réalité substantielle. Celle-ci, aucun être ne peut la rencontrer ailleurs que dans sa propre passion de vivre.¹⁵³³

La caméra et le film ne sont que des simples *moyens* pour « crée[r] un régime de conscience particulière »¹⁵³⁴. Et alors, finalement, triomphe, non du *machinisme*, mais de cet *anthropocentrisme* – dont le premier ne constitue que la *figure*, la *métaphore*, pour ainsi dire – qui correspond à cette philosophie de l'expression de ses propres *instincts vitaux* et, donc, de l'*affirmation de soi* qu'Epstein avait toujours professée :

Puisque l'homme est, à la fois, le principal objet et le seul agent de la connaissance, il va de soi que la véritable objectivité, s'il peut y en avoir une, se trouve dans l'appréhension la plus directe, par tout sujet, de sa propre existence, c'est-à-dire dans la première introversion, telle que la met en œuvre l'analyse des songes et des rêveries, c'est-à-dire encore dans la subjectivité la plus pure, la moins obnubilée et contrainte par les influences extérieures.¹⁵³⁵

1533 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 332.

1534 J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 99.

1535 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 317-318.

Si jamais l'homme pourra connaître une quelque réalité, il ne la trouvera certainement pas dans cette *idée de la réalité extérieure* qu'est le film, mais seulement à l'intérieur de soi-même. La seule réalité qui lui soit connaissable n'est, en effet, que celle intérieure ou, mieux, celle qui a été produite par son intériorité. Selon l'impératif romantique, en somme, l'homme doit « sortir de soi » pour « pénétrer en soi »¹⁵³⁶ ; il doit atteindre cet état absolument subjectif qui peut produire l'unique réalité absolument objective qui lui soit consentie.

III.4.3. Photogénie I : intensification de la vie affective

L'instrumentalisation à laquelle Epstein soumet le cinéma repose, donc, sur une théorie de phénoménologie de la perception cinématographique ; *spécifiquement* cinématographique. C'est-à-dire que cette phénoménologie repose sur la théorie epsteinienne du *spécifique* cinématographique : ce qui se traduit – étant donné l'époque et le milieu dans lesquels Epstein débuta sa carrière de théoricien et cinéaste – dans la définition qu'Epstein donne de la *photogénie*.

Or, deux conditions – posées depuis *Bonjour cinéma* –, selon Epstein, permettent la présence du moment *photogénique* dans un film : le *mouvement*, tout d'abord, qui est l'essence même du cinéma et dont la *complication* – rapidité, rotations, etc. – ne fait qu'en augmenter la puissance¹⁵³⁷. Le mouvement, dans son expression de quantité maximale, gonfle donc les images d'une intensité photogénique majeure. Ce qui n'est nullement nié, au contraire, par le fait qu'Epstein ait vu aussi dans le ralenti, tout comme dans l'accélééré, une amplification d'intensité par rapport au mouvement moyen : l'un comme l'autre procédé sont des *intensificateurs*, c'est-à-dire qu'il donne pour résultat un maximum de quantité du mouvement.

Mais, le plus souvent l'on a manqué d'apercevoir l'objectif premier de cette

1536 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 221-234.

1537 « La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinieuse comme un cours de Bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même » ; J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 94.

intensification, qui n'est nullement conçue par Epstein comme étant suffisante en soi. Or, paradoxalement, cette *intensification* acquiert une fin supérieure précisément dans la mesure où elle paraît comme avoir une fin en soi. Le résultat de l'*intensification* du mouvement est une *dé-signification* des choses : celles-ci perdent leurs valeurs sémantiques, leurs valeurs individuelles, et tendent à l'état de mouvement *pur* ou *en général* – ce qui signifie détaché de toute, ou presque, détermination empirique. Ainsi, la *signification* de la *photogénie* réside dans son effet de *dé-signification* ; dans un processus – toujours réclamé par les tenants de la poétique et de l'esthétique romantique – d'« abstraction ». Que l'on analyse, à cet égard, ces observations d'Epstein à propos du film *El Dorado* (1921) de Marcel L'Herbier :

Par un flou progressivement accusé, les danseurs perdent peu à peu leurs différenciations personnelles, cessent d'être reconnaissables comme des individus distincts pour se confondre dans un terme visuel commun : le danseur, élément désormais anonyme, impossible à discerner de vingt ou cinquante éléments équivalents, dont l'ensemble vient à constituer une autre généralité, une autre abstraction : non pas ce fandango-là ou celui-ci, mais le fandango, c'est-à-dire la structure rendue visible du rythme musical de tous les fandangos.¹⁵³⁸

La seconde condition de la photogénie indiquée par Epstein au début des années 1920 est un procédé qui commençait alors seulement à se diffuser et dont la critique avait abordé les problématiques seulement depuis quelques années. En France, plus encore que Canudo ou Delluc, Aragon¹⁵³⁹ et Cocteau¹⁵⁴⁰ furent parmi ceux qui ressentirent le trouble *esthétique-formel* provoqué par le *gros plan*, à savoir l'« âme » ou « clef de voûte du cinéma »¹⁵⁴¹. Epstein approfondit l'analyse : le trouble *esthétique-formel* se traduit, chez lui, en trouble *psychique* : tout comme la recherche du maximum de quantité de mouvement, le gros plan aussi, en isolant une portion d'apparence phénoménale, tend vers le même objectif d'obtention d'une mobilité paroxystique :

Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la Tragédie est anatomique. [...]. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1.000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. [...]. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. [...]. Crescendo. Un muscle piaffe. [...]. Tout est mouvement, déséquilibre, crise.¹⁵⁴²

1538 J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit., p. 67-68.

1539 « Les enfants, poètes sans être artistes, fixent parfois un objet jusqu'à ce que l'attention le grandisse tant, qu'il occupe tout leur champ visuel, prend un aspect mystérieux et perd toute corrélation avec une fin quelconque. [...]. De même à l'écran [...] » ; Louis Aragon, « Du décor » [1918], in D. Banda et J. Moure (dir.), *op. cit.*, p. 360.

1540 « Le Cinématographe, art du détail, de la nature, *des objets grossis pour se voir de près* » ; Jean Cocteau, « Ce cinématographe inconnu... » [1919], in *ibid.*, p. 378.

1541 J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 93-94.

1542 *Ibid.*, p. 93.

Le gros plan est un renforçateur. Déjà par les seules dimensions. Si la tendresse exprimée par un visage dix fois géant n'est sans doute pas dix fois plus émouvante, c'est qu'ici dix et mille et cent mille auraient une signification analogue, erronée, et pouvoir affirmer seulement deux serait de conséquences prodigieuses. Mais, quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confirme que la transforme [...]. Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. [...]. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima.¹⁵⁴³

Où il est clair que cette « dévoration » – comme l'appellera Brenez¹⁵⁴⁴ – consiste dans l'absorption de la forme par le Moi, par l'appropriation de la chose par le sujet qui la transforme, tel du matériau brut au service de l'art *rhétorique* par lequel elle devient vive, enfin. *Comprendre* signifie *abstraire* et *créer* :

Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre. Comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde, ainsi la photogénie là se dissimule et toute une rhétorique nouvelle. [...]. C'est un monstre, une tour et un personnage. [...]. Dans ce fil peut circuler l'illusion de ma volonté [...]. C'est une borne sensible, un nœud solide, un relais, un transformateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée.

[...]. Tout le reste est barré, exclu, périmé. [...]. Véritablement, le cinéma crée *un régime de conscience particulier, à un seul sens* [la « vision »]. [...]. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux. L'émotion cinématographique est donc particulièrement intense. Le gros plan surtout la déclenche.¹⁵⁴⁵

En d'autres termes, le gros plan « déclenche » un processus qui avance selon les étapes suivantes : rapprochement spatial => grossissement dimensionnel => intensification émotionnelle. Par un *choc esthétique*, au cinéma s'opère l'*union mystique* entre le sujet et l'objet ; l'un *phagocyte* l'autre. Et si ce résultat devient possible, c'est que l'objet subit une exclusion de la réalité empirique ; il subit une abstraction forcée, violente où « tout le reste est exclu, barré, périmé ». La chose *grossie*, arrachée au monde, perd toute relation avec les autres éléments de la réalité phénoménale et devient comme *absolue* – et, donc, conducteur ou, mieux, déclencheur de vie sentimentale.

Nous dirons, alors, que les deux *conditions* de la photogénie, le gros plan et le mouvement, sont des transformateurs ou, mieux, des amplificateurs d'intensité : la modification et l'amplification de l'intensité spatio-temporelle – accélération et grossissement des objets sur l'écran – débouchent dans une modification et amplification de la vie affective du sujet-spectateur. Celui-ci est entraîné dans le flux torrentiel du « monde

1543 *Ibid.*, p. 97-98.

1544 Cf. N. Brenez, « Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde », cit.

1545 J. Epstein, *Bonjour cinéma*, 1974, cit., p. 98-99.

fluide de l'écran »¹⁵⁴⁶ où la logique *cartésienne* qui structure habituellement sa mentalité est dissoute ; une fois détruite l'armature *rationaliste*, l'inconscient, la force d'Éros, peuvent jaillir à la surface de l'esthétique. La finalité était de dérouter la conscience du sujet-spectateur, de troubler la norme de son activité psychique ; le moyen étant de balayer tous les repères qu'il croyait les plus sûrs et sur lesquels il appuyait ses fausses convictions. Le cinéma satisfait *naturellement* ces exigences : car, *automatiquement*, il présente une réalité nouvelle, la sienne, toute différente, plus fluide et libre, laquelle, inconsciemment perçue comme véritable, déstabilise le sujet percepteur sur lequel elle provoque des réactions émotives violentes. L'expérience de la seule réalité possible – celle totalement *subjective* – passe, en d'autres termes, par le geste poético-esthétique de l'*abstraction* ou *irréalisme*.

Certes, Epstein donne à ses théories de *phénoménologie* de l'expérience cinématographique une orientation idéologico-politique discutable ; mais il faut reconnaître leur importance car elles auront une influence décisive sur certaines études d'anthropologie de l'expérience filmique, dans le Second Après-Guerre – notamment au sein de l'Institut de Filmologie. Nous trouvons l'exemple de l'influence epsteinienne même dans ce texte fondamental de l'anthropologie cinématographique que fut *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) d'Edgar Morin. Ici, l'auteur affirmait :

Le cinéma c'est [...] un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur.¹⁵⁴⁷

À cette proposition d'ordre général, Morin fait suivre une série d'observations qu'on pourrait considérer une sorte d'*orthodoxie* à la phénoménologie epsteinienne. Car s'il est vrai qu'au cinéma se crée ce circuit d'entre-compénétration entre l'état esthétique du film et l'état psychique du spectateur, c'est en raison de deux *conditions* :

Tels sont les processus par lesquels le cinéma met en participation : enveloppements kinesthésiques et gros plans.¹⁵⁴⁸

Encore *mouvement* et *gros plan*, donc. Et alors, l'*instrumentalité* du cinématographe semble résider précisément en cette *mobilisation* des bas-fonds psychiques que réclamait Epstein : « toutes les machinations de la kinesthésie se précipitent sur la cœnesthésie. La

1546 C'est le titre de l'un de ses derniers articles : cf. J. Epstein, « Le monde fluide de l'écran » [1950], in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., vol. II, p. 145-158.

1547 E. Morin, *op. cit.*, p. 107.

1548 *Ibid.*, p. 105.

mobilisent »¹⁵⁴⁹. Très tôt, déjà dans ses écrits sur la littérature, Epstein avait visé objectif : pour les écrivains aussi, il s'agissait de « détourne[r] l'attention [...] des notions stables, des lignes immobiles et la porte[r] sur le mouvement. L'art statique est remplacé par l'art mécanique »¹⁵⁵⁰. Là où les poètes dits « modernes » ne faisaient que s'accorder et fournir une autre occasion, intensifiée, de cette expérience de la vie quotidienne consistant dans un état de « fatigue intellectuelle » ouvrant les portes à la *pénétration en soi* et à la mobilité *cœnesthésique*, justement¹⁵⁵¹.

Le passage de la littérature au cinéma deviendra inévitable, non seulement parce que le cinéma se présentait comme l'art dynamique par excellence ; non seulement parce qu'il apparaissait comme l'instrument le plus puissant pour obtenir des *chocs* psycho-esthétiques ; mais aussi parce que, comme nous l'avons vu, le cinéma seul pouvait aussi garantir cette *propagation de masse* que les finalités éthico-politiques d'Epstein exigeaient. C'est que le cinéma fournissait des réponses beaucoup plus promptes et de plus grande ampleur que la littérature. Car l'instrument de la *révolution romantique* devait être quelque chose de plus qu'une simple *machine-à-transformer-la-réalité* : avec *Le cinéma du Diable* et *Alcool et cinéma*, le film est appelé à fonctionner comme une sorte de drogue psychotrope censée conduire au bouleversement du nœud socio-culturel moderno-bourgeois ; certes, mais cela, comme nous avons essayé de le montrer, en sens *réactionnaire*.

1549 *Ibid.*, p. 104.

1550 J. Epstein, « Le phénomène littéraire » [1921], in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 69.

1551 « [...] dans cette première période de la littérature moderne les changements des conditions de vie et le bouleversement des habitudes de la sensibilité ont contribué à créer la cœnesthésie. Cette cœnesthésie a déterminé l'introspection. L'introspection augmente la cœnesthésie. [...]. D'autre part la cœnesthésie et l'introspection produisent de la fatigue intellectuelle. Celle-ci à son tour augmente la cœnesthésie et l'introspection » ; *ibid.*, p. 50.

III.4.4. Photogénie II : la projection-identification

C'est par cette *instrumentalisation* idéologico-politique du cinéma qu'Epstein arrive à dépasser les positions *esthétistes* propres à la théorie dellucienne où la *photogénie* ne semblait pas pouvoir sortir de son équation à l'*art cinématographique*. Équation qui, selon Morin, avait mené à une *impasse* tautologique¹⁵⁵², en effet, de laquelle, cependant, Epstein sut sortir sans hésitations déjà avec *Bonjour cinéma* et, encore plus, avec son second recueil de textes : *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926). Ici Epstein développait deux questions qui étaient restées inexploitées, mais encore fertiles : la création d'une réalité nouvelle par la machine-cinéma et la participation affective du spectateur. Il s'agissait, en somme, de devoir encore répondre clairement à cette épineuse question : « qu'est-ce que la photogénie ? ». Voici la réponse d'Epstein :

J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique.¹⁵⁵³

Tout à l'heure, je disais : est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augmentée par la reproduction cinématographique. Je dis maintenant : seuls les aspects mobile du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique.¹⁵⁵⁴

Nous l'avons déjà remarqué : l'*esthétique* et l'*éthique* epsteinienne se concrétisent en un même geste. L'« art cinématographique » consiste dans un *saut qualitatif* que les choses apparues à l'écran gagneraient au niveau *moral* : au cinéma, le matériau *mort* constitué par les choses mondaines devient *au plus haut point vivant*, en recevant une *personnalité* :

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres le plus grand bien avant la mort : la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut : la personnalité.

La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre. C'est la deuxième précision que nous pouvons dès maintenant apporter aux règles de la photogénie. [...] seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique.¹⁵⁵⁵

1552 « [...] la grande grande vérité piétine: la photogénie est la qualité propre au cinématographe et la qualité propre au cinématographe est la photogénie... » ; E. Morin, *op. cit.*, p. 23.

1553 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 137.

1554 *Ibid.*, p. 138.

1555 *Ibid.*, p. 140.

La *photogénie*, le geste poético-esthétique qui se vérifie au cinéma, n'est autre chose que la création d'un monde nouveau de valeurs et rapports par l'esprit du sujet-spectateur, où les choses prennent non seulement une *raison* de vie, mais une *vie* tout court, par l'attribution d'un caractère *humain*, d'une *personnalité*. Bref, la *photogénie* est la vérification de la puissance d'Amour du sujet-spectateur, lequel, suspend par magie les données empirico-objectives des choses apparues à l'écran, et en détermine *affectivement* la valeur :

Chacun de nous, je suppose, peut posséder quelque objet auquel il tienne pour des raisons personnelles ; qui, un livre, qui, un bibelot peut-être très banal et un peu laid, qui, un meuble peut-être sans valeur. Ces objets, nous ne les considérons pas pour eux-mêmes. À vrai dire ces objets, nous sommes incapables de les voir. Ce que nous voyons en eux, à travers eux, ce sont les souvenirs et les émotions, les projets ou les regrets que nous avons attachés pour un temps plus ou moins long, quelquefois, pour toujours, à ces choses. Or ceci est le mystère cinématographique : un tel objet avec ce caractère personnel, c'est-à-dire un objet situé dans une action dramatique avec ce caractère photographie aussi avec lui, se reproduit cinématographiquement en accusant encore son caractère moral, son expression humaine et vivante.¹⁵⁵⁶

L'acte cinématographique coïncide avec cet acte poétique par lequel le Moi *s'auto-affirme* en toute liberté ; c'est l'acte moral proprement *égoïste* par lequel trouve expression et se révèle esthétiquement – de manière saisissable par les sens – la *volonté inconsciente* du sujet-individu devenu Dieu tout-puissant ; à savoir, la force érotique du « Saint du Diable », sa faculté de phagocyter la réalité extérieure, de la posséder – ou, simplement, de s'en *persuader* – en tant que produit de son activité, du mouvement de son âme, c'est-à-dire de sa vraie *vie*, celle intérieure. « Vivre mieux », avait écrit Epstein, c'est « vivre davantage » : l'isolement de la salle de cinéma est le terrain où cela devient possible, ou, mieux, plus facile, sinon inévitable. En d'autres termes, tout comme l'homme au cinéma devient une sorte d'être divin, une sorte de sur-homme, la vérification de la *photogénie* est cette *irréalité* spécifique qui consiste en une *surréalité*. En dépit de quelques piques lancées au groupe officiel du Surréalisme, Epstein déclarera à plusieurs reprises une certaine communauté d'intentions : le « cinéma », pouvait donc t-il écrire, « est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du "surréel" comme aurait dit Apollinaire. C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir »¹⁵⁵⁷.

Si Epstein ouvre l'« art cinématographique » aux objets *banals* et *laid*s, ce n'est pas pour leur éventuelle potentialité *expressive*, comme déjà Delluc : tout l'effort du théoricien

1556 *Ibid.*, p. 150.

1557 *Ibid.*, p. 142.

cinéaste d'origine polonaise vise la mise en débris de l'armature spirituelle *rationaliste* ; et c'est dans le phénomène animiste qu'il croit trouver l'arme de sa bataille romantique. Pendant la vision du film, donc, en raison aussi de toute une série de conditions sensori-motrices spécifiques – de l'immobilité presque forcée à l'obscurité de la salle et le général isolement de l'extérieur –, la psyché du sujet-spectateur est comme déliée de ses relations habituelles avec les valeurs concrètes, matérielles, propres, des choses. Celle qui apparaît sur l'écran est une réalité qui est perçue comme *autre*, comme une *surréalité*, justement, où, grâce à l'intensification de sa vie affective, érotique, la psyché se sent plus libre des constrictions matérielles – d'où les nombreuses analogies entre *film* et *rêve*.

En somme, dès que le cinéma était reconnu comme le plus puissant instrument de *projection* affective, l'intérêt d'Epstein, ne pouvait pas s'arrêter sur certains procédés techniques – comme la suppression des intertitres, le montage rapide ou l'expressionnisme du décor¹⁵⁵⁸ – qui étaient au centre des débats sur ladite « avant-garde », mais devait se développer sur « ce phénomène de télépathie cinématographique »¹⁵⁵⁹ par lequel vivent sur l'écran – ou, mieux, dans nos esprits – des *choses-personnes* et « renaît au monde » un « panthéisme étonnant »¹⁵⁶⁰.

III.4.5. Photogénie III : le rapport entre objectivité et subjectivité

L'acte poétique consiste donc, selon Epstein, en une *divinisation universelle*, dans une *appropriation* du Tout par l'esprit du Moi-Dieu. Dans cette perspective, la théorie du cinéma d'Epstein apparaît comme le système où trouve sa plus importante application ce « mécanisme de projection-identification » que Morin plaçait « à l'origine même de la perception cinématographique »¹⁵⁶¹. Gros plan et mouvement avaient été reconnus comme

1558 *Ibid.*, p. 147-148.

1559 *Ibid.*, p. 150.

1560 « L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. À l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. [...] Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. [...]. Il fut un temps, encore peu éloigné, où il n'y avait pas de drames américains sans la scène du revolver qu'on sortait lentement d'un tiroir à moitié ouvert. J'aimais ce revolver. Il apparaissait comme le symbole de mille possibilités. Les désirs et les désespoirs qu'il représentait : [...] tout cela lui assurait une espèce de liberté et de personne morale. Une telle liberté, une telle âme, sont-elles plus épiphénoménales que les nôtres ? » ; *ibid.*, p. 134. Cf. aussi p. 140-141.

1561 E. Morin, *op. cit.*, p. 98.

les deux conditions fondamentales de ce mécanisme selon lequel l'intensification spatio-temporelle se traduisait en une intensification affective. Et, encore une fois, Morin allait dans le même sens : « presque chaque moyen du cinéma peut se ramener à une modalité du mouvement, et presque toutes les techniques du mouvement tendent à *l'intensité* »¹⁵⁶².

Cependant, gros plan et mouvement ne peuvent pas être réduits à cet aspect *affectif*.

En effet, le gros plan réalise tout d'abord un rapprochement et un grossissement. La vision devient plus précise, sinon analytique : l'objet ou, mieux, ses *formes*, deviennent vérifiables dans leurs détails. Avec le gros plan est donc obtenue au degré maximum la première condition de connaissance d'un objet : sa *forme*. Grâce au gros plan l'impression de *réalité* peut augmenter au maximum. Ce procédé, donc, d'un côté, semble le générateur d'une participation affective qui transforme totalement les choses, et, de l'autre côté, il semble assurer une vision extraordinairement froide et objective des phénomènes.

Est-ce que nous découvrons alors avec surprise que le mouvement peut être reconnu lui aussi comme l'agent complémentaire de cette vision objective, réelle, des choses ? Que c'est le mouvement qui restitue aux êtres et aux objets leur mobilité physique et biologique ? Que le mouvement, en somme et pour le dire encore avec Morin, « est la puissance décisive de la réalité : c'est en lui, par lui, que le temps et l'espace sont réels »¹⁵⁶³ ? Mais Morin va plus loin : c'est que, observe-t-il, le mouvement « peut donc donner du corps à l'incorporel, de la réalité à l'irréalité, de la vie à l'inanimé »¹⁵⁶⁴. Nous revenons, donc, à la vérification cinématographique de *l'animisme* : tout se passe comme si le maximum de subjectivité repose sur le maximum d'objectivité ; comme si le maximum d'affectivité était permis par le maximum de précision descriptive ; et inversement. Si, comme le dira un collaborateur de la Revue de Filmologie, le cinéma est la « plus parfaite machine à imaginer »¹⁵⁶⁵, c'est que, comme l'avait dit L'Herbier, il est aussi la plus parfaite « machine-à-imprimer-la-vie ».

C'est peut-être dans ce mécanisme dialectique qu'il faut chercher la raison fondamentale par laquelle Epstein avait refusé, de manière aussi catégorique, de donner une importance décisive à l'emploi de certains procédés techniques à la mode – comme nous l'avons déjà vu –, mais aussi au cinéma dit *abstrait* ou *absolu* ou *pur*. Ce fut avec l'article

1562 *Ibid.*, p. 105.

1563 *Ibid.*, p. 122-123.

1564 *Ibid.*, p. 133.

1565 « Or, donner l'illusion du réel [...] c'est déjà l'effort de l'imagination subjective. [...] le cinéma se propose le même but que l'imagination. [...] la plus parfaite machine à imaginer » ; François Ricci, « Le Cinéma entre l'Imagination et la Réalité », in *Revue Internationale de Filmologie*, n. 2, septembre-octobre 1947, p. 162.

« L'objectif lui-même » (1926) qu'Epstein faisait face à une vivace polémique de l'époque¹⁵⁶⁶ et exposait le plus directement ses opinions : « à la seule condition que ces individus créés aient une signification morale. C'est-à-dire que plus le rôle, apparent ou latent, qu'ils jouent dans le drame vrai ou faux est important, plus leur personnalité s'accuse »¹⁵⁶⁷. Il était donc clair, pour Epstein, que renoncer complètement aux formes empiriques et aux situations dramatiques, c'était saper à la racine la possibilité du phénomène animiste, notamment chez la masse des « cervelles plébéiennes » ; nous avons déjà rappelé, en effet, que, notamment dans *Alcool et cinéma*, Epstein peut encore considérer « providentielle » l'apparition du cinéma car, comme l'alcool, prêt à un usage superficiel et bon marché de la part de la masse.

En somme, si le revolver pouvait devenir quelque chose de plus – moralement – qu'un simple revolver-chose, c'est qu'il avait été intégré à une intrigue dramatique facilement compréhensible, c'est-à-dire où tout sujet-spectateur, même un illettré, aurait pu réaliser le processus de projection-identification. En d'autres termes, les finalités éthico-politiques du programme révolutionnaire romantique auquel Epstein adhère, le poussent à chercher le moyen d'obtenir – inévitablement, étant donné le point de départ transcendantaliste – un processus d'*abstraction*, de *dés-objectivation*, de *subjectivisation*, du monde, accessible et à la portée de tous. Mais cela reste bien un processus d'*abstraction*, de *dés-objectivation*, de *subjectivisation* absolues, où, en fait, le « peureux ne produit que sa peur ; le joyeux, que sa joie ; et le sujet de la peur de l'un pourra servir à la joie de l'autre »¹⁵⁶⁸. Au cinéma, ainsi, l'expérience vitale ne procède pas – ou seulement accessoirement – selon une continuité conceptuelle ou intellectuelle, ni même de perception sensorielle : le film est l'expérience des rapports et des valeurs tels qu'ils sont déterminés par

1566 La polémique, encourue entre novembre 1925 et janvier 1927, opposait les tenants du film structuré par un sujet et une narration et les tenants du cinéma *pur*. Les initiateurs de la polémique et chefs-de-file de la première faction furent le réalisateur Henri Frescourt et le scénariste Jean-Louis Bouquet, contre lesquels s'opposa principalement Pierre Porte. Une mise en perspective historiographique du débat serait extrêmement compliquée par le fait, entre autres, que la définition de cinéma *pur*, dit aussi *absolu* ou *abstrait*, y était peu claire, sinon changeante. Epstein, en tout cas, intervint avec l'article « L'objectif lui-même », publié dans *Cinéa-Ciné pour tous* en janvier 1926 – puis ré-édité dans J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 127-130. Il est intéressant de souligner que, dans ce texte, Epstein renie certaines thèses sur le cinéma *pur* contenues dans *Bonjour cinéma* et, simplifiant la pensée de Porte, s'en moque de cette sorte : « Si ce cinéma abstrait enchante quelques-uns, qu'ils achètent un kaléidoscope, jouet du second âge de l'enfance [...]. Pour moi, je crois que l'âge du cinéma-kaléidoscope est passé » ; J. Epstein, *ibid.*, p. 128. Pour d'ultérieures informations sur cette polémique cf. le chapitre intitulé « Une polémique exemplaire durant un an », in N. Ghali, *op. cit.*, p. 205-227 – où l'auteur expose une analyse assez détaillée, mais prend trop arbitrairement le parti du cinéma *pur* – ; et aussi R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 329-332.

1567 J. Epstein, « L'objectif lui-même », cit., p. 129.

1568 J. Epstein, « T », in Id., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 108.

la vie sentimentale : « en général, la continuité sentimentale prime la continuité visuelle »¹⁵⁶⁹.

III.4.6. L'expérience cinématographique comme retour à une forme de connaissance « primitive »

Ce qui compte vraiment, donc, pour Epstein, c'est de déclencher le déchaînement érotique ; c'est mettre suffisamment en déroute l'esprit critique pour que le sujet-spectateur soit *persuadé* que le monde n'est que la détermination d'une puissance transcendante impénétrable : c'est le ré-habituer à *croire* en une *autorité* supérieure dont il doit se laisser posséder pour la posséder. Donner libre cours à sa vie intérieure, à ses désirs, signifie animer le monde, c'est-à-dire le remplir de son âme.

Or, selon la rhétorique propre de la tradition romantique, Epstein avait reproposé le *topos* selon lequel l'acte proprement *poétique, lyrosophique* – qui trouvera son *exemple* dans la *photogénie* – correspondait à la mentalité des enfants, des névrosés et des hommes dits primitifs ; et comment, en même temps, il envisageait cet acte comme proprement humain et donc comme l'*universalisation* de l'humain, l'appropriation du Tout par l'homme. Également, Edgar Morin affirmait, d'une part, que « pour les archaïques comme pour les enfants, les phénomènes subjectifs sont aliénés dans les choses qui deviennent porteuses d'âme »¹⁵⁷⁰, et, d'autre part, que l'« *animisme a pour racine profonde un processus fondamental à travers lequel l'homme ressent et reconnaît la nature en se projetant en elle : l'anthropomorphisme* »¹⁵⁷¹. C'est à juste titre, donc, que la critique a reconnu dans la philosophie epsteinienne une défense du *monisme transcendantaliste*, dont nous pouvons trouver une formulation, aussi brève qu'exacte, chez Élie Faure – dont la théorie du cinéma a plusieurs points en commun avec celle d'Epstein –, lequel avait décrit l'expérience cinématographique comme un « monisme transcendant, objectivement démontré »¹⁵⁷².

À cet égard, Émile Schaub-Koch écrivait, encore dans la *Revue Internationale de*

1569 J. Epstein, *Alcool et cinéma*, cit., p. 231.

1570 E. Morin, *op. cit.*, p. 76.

1571 *Ibid.*, p. 80.

1572 Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma » [1934], in Id., *Fonction du cinéma*, Gonthier, Lausanne 1964, p. 56.

Filmologie, que la manifestation ou, mieux, la « création, de toutes pièces, d'une vie surhumaine où la nature n'intervient plus, où la pensée est absente, où le sentiment n'existe que dans le cœur du spectateur et par voie de suggestion indirecte, voilà le cinéma »¹⁵⁷³. Exercice d'une surpuissance créatrice quasi-divine ; suppression de la réalité extérieure ; déroutement de la pensée ratio-critique ; éruption de la vie affective : tels sont, précisément, les éléments qu'Epstein aussi avait reconnus comme constitutifs de l'expérience filmique. C'était d'ailleurs dans cette même revue qu'Edgar Morin avait trouvé les sources principales pour son ouvrage sur le cinéma ; et, dans cette revue-là encore, Jacques Guicharnaud pouvait décrire l'expérience filmique comme un phénomène magique¹⁵⁷⁴. Étienne Souriau pouvait faire de la *télépathie* décrite par Epstein la spécificité différenciante du cinéma par rapport au théâtre, car, observait-il, si sur la scène tout est convention, tout est suggéré et le sujet doit forcer son imagination, au cinéma, en revanche, l'animisme « c'est la nature même »¹⁵⁷⁵. Et encore plus loin allait peut-être Jean Deprun qui, reconnaissant dans le phénomène hypnotique de l'expérience filmique une *régression*, la rapprochait à l'expérience mystique des cultes mystérieux et pouvait affirmer que, en dernière instance, le cinéma *exige l'attitude religieuse*, c'est-à-dire en un acte d'*identification* forcée d'où est bannie toute activité de *critique* :

Le *cadre* de l'hypnose filmique est essentiellement régressif. Monde nocturne, maternelle, où l'attention au réel se relâche ; atmosphère analogue à celle des cultes à mystères. Tout y crée un climat que chacun traitera, selon son système de valeur, de merveilleux ou d'infantile.¹⁵⁷⁶

Plus que le théâtre ou le sport, le cinéma exige l'attitude religieuse. Nous tiendrons ici pour telle toute *technique d'identification*. [...]. Mais il faut préparer la demeure du dieu ; aussi tout sacrifice veut-il deux phases : purification, communion ; mort du vieil homme, résurrection de l' élu. [...]. Ce rythme éleusinien de mort et de naissance, de plongée ténébreuse et de visitation heureuse, le cinéma l'a repris à son compte.

[...]. Le théâtre a trahi les préludes du sacrifice [...]. Une scène trop vaste, un champ visuel trop large obligent le regard à choisir, à suivre, à exclure. Sa force identifiante se dégrade en

1573 Émile Schaub-Koch, « Supervie du Cinéma », in *Revue Internationale de Filmologie*, n. 2, septembre-octobre 1947, p. 157.

1574 « Mais l'objet peut acquérir quelques significations moins courantes : le luxe, la fragilité. C'est dire qu'il prend place dans un monde constitué à l'image du monde réel. Toutes les significations dont nous chargeons les objets au gré des nos humeurs, des nos émotions, sont cinématographiquement représentables. Le cinéma montre là qu'il est capable d'évoquer les émotions d'un personnage [...] par les dimensions magiques de l'univers saisi par la conscience émue » ; Jacques Guicharnaud, « L'univers magique et l'image cinématographique », in *Revue Internationale de Filmologie*, n. 1, juillet-août 1947, p. 39-40.

1575 « [À théâtre] la ressource la meilleure [...] est encore l'accessoire imaginaire, pris en charge par l'acteur et par ses pouvoirs de suggestion. Tandis qu'au cinéma, tout peut s'animer, non seulement le décor [...] ; mais l'accessoire même est toujours animable. [...]. Et cet "animisme" universel est encore un fait filmologique, qui n'a pas d'équivalent au théâtre. [...]. Au théâtre [...] c'est un miracle de la foi. Au cinéma, c'est la nature même. Ce monde est tel, que tout en est animable, ou animé » ; Étienne Souriau, « Filmologie et esthétique comparée », in *Revue Internationale de Filmologie*, n. 10, avril-juin 1952, p. 119-120.

1576 Jean Deprun, « Le cinéma et l'identification », in *Revue Internationale de Filmologie*, n. 1, juillet-août 1947, p. 38

force critique.¹⁵⁷⁷

Toutes ces études, d'approche anthropologique, semblent, donc, bien confirmer les thèses d'Epstein : la vision cinématographique y est décrite comme une nouvelle version, foncièrement moderne, de ces *vision magique* et *vision croyante*, qui avaient habituellement été attribuées aux mentalités desdits primitifs et des enfants. C'est sur ce socle théorique, sur ce constat de ses expériences au cinéma, qu'Epstein a construit son système théorique : il s'agissait de mettre au service d'une prochaine et inévitable révolution romantique, cette paralysie de la pensée critique que le pouvoir hypnotique du cinéma semblait garantir. Le cinéma est appelé à déclencher chez le collectif des spectateurs comme un état de *transe*, comme un état d'égarement et d'habitation psychique, mais aussi physique, qui pouvait être rapproché des rites mystérieux et cultuels tribaux.

Mais, l'on pourrait se demander si cette *réduction* de l'expérience cinématographique à un rite religieux, à une sorte de régression – du point de vue *rationaliste* – ou élévation – du point de vue *irrationaliste* – spirituelle censée accomplir l'unification mystique de tout, ne soit que l'application au cinéma des plus typiques positions romantiques sur la *poésie*. Si, en d'autres termes, elle ne soit que la prise de position et la solution au problème fondamental de la Modernité que nous offre la pensée *réactionnaire*. Nous avons essayé de montrer combien cela soit programmatique – bien que, parfois, équivoque au niveau rhétorique – pour le cas d'Epstein : sa théorie d'un cinéma comme réalisation de l'*abstraction* et de la *transformation*, absolument subjective et arbitraire – pure interprétation –, des valeurs et rapports empiriques s'appuyait sur les prémisses philosophiques de la tendance néo-romantique – où le rôle de Nietzsche a certainement été décisif. Cette lecture anthropologique-là, en somme, plutôt que de décrire des prétendues *nature* ou *essence* du cinéma, nous semble foncièrement engagée, nettement orientée sur le plan idéologico-politique.

Les articles qui avaient trouvé accueil dans la *Revue de Filmologie* et l'étude d'Edgar Morin qui, à bien des égards, en synthétisait et développait les perspectives, confirmaient, sur plusieurs points, les affirmations epsteiniennes. Mais il serait superficiel, sinon même déformateur, de s'arrêter à constater ces quelques analogies ; notamment, pour ce qui concerne la pensée morinienne qui constitue l'une des plus puissantes tentatives de

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

dépasser la conception magico-animiste des images cinématographiques. L'étude d'Edgar Morin, en effet, s'apercevait bien que définir l'expérience cinématographique par l'activation de la pensée *irrationnelle*, sinon *anti-rationaliste*, signifiait opérer une réduction. Non, écrivait Morin, finalement, le cinéma est l'« *esthétique mère* », totalement compréhensive, où trouvent leur place, leur actualité, autant les instances du discours *rationnel* et *organiques*, que celles de la vie *affective* et *pathétiques* :

Ici encore, apparaît la pureté anthropologique du cinéma. Il couvre tout le camp du monde réel, qu'il met à la portée de la main, et tout le champ du monde imaginaire, puisqu'il participe aussi bien de la vision du rêve que de la perception de veille. [...].

[...] la vision du cinéma [...] correspond du même coup à la grande *esthétique mère*, celle qui couvre tous les spectacles de la nature et tous les champs de l'imaginaire, tous les rêves et toutes les pensées. *Si l'esthétique est le caractère propre au cinéma, le cinéma est le caractère propre à l'esthétique: le cinéma c'est la plus large esthétique jamais possible.*¹⁵⁷⁸

Loin d'engendrer une simple *abstraction-interprétation*, le mécanisme, le circuit, mis en mouvement par le cinéma serait, donc, *dialectique*. Une compréhension dialectique dont ni la *participation affective*, ni la *discursivité rationnelle*, peuvent être exclues :

La succession des plans tend à former un discours au sein duquel le plan particulier joue le rôle de signe intelligible. Autrement dit le cinéma développe de lui-même un système d'abstraction, de discursion, d'idéation. Il secrète un langage, c'est-à-dire une logique et un ordre – une raison.

Ultime merveille: *le cinéma nous donne à voir la naissance d'une raison à partir même du système de participation d'où naît une magie et une âme.*¹⁵⁷⁹

Le film tend vers la raison... Il y tend de son mouvement génétique intime et ultime. Cette tendance s'exprime diversement, et à différents niveaux. Toute image, symbolique par nature, tend à dégager une signification en même temps qu'une participation affective.¹⁵⁸⁰

Loin d'être le *medium* d'une unification factice, purement rhétorique entre rationnel et sentimental, c'est-à-dire, en dernière instance, un « instrument de dérationnalisation »¹⁵⁸¹, d'exclusion de la *raison critique* des psyché de la masse, pour ré-établir une pseudo-raison, un pseudo-ordre de l'*arbitraire subjectif*, le cinéma peut alors être conçu comme l'instrument d'une pensée réellement synthétique, où valeurs subjectives et objectives se soutiennent les unes les autres. Alors, le cinéma peut devenir autant un instrument de *compréhension* du monde que de *création* d'un nouveau monde. Ce n'est pas un hasard si nous avons évoqué les termes d'*organique* et de *pathétique* comme corrélatifs des termes de *rationnel* et *irrationnel* : il s'agit de termes centraux dans la théorie d'Eisenstein et, justement, c'est dans

1578 E. Morin, *op. cit.*, p. 174.

1579 *Ibid.*, p. 176-177.

1580 *Ibid.*, p. 184.

1581 J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit., p. 119.

l'exemple du cinéma soviétique, programmatiquement fondé sur la pensée matérialiste dialectique, qu'Edgar Morin trouvait la plus haute tentative d'exploiter les possibilités du cinéma. C'était la tentative de donner une autre réponse au problème fondamental de la Modernité, de trouver une autre solution au rapport entre individuel et universel, sensuel et intellectuel. C'est là le problème justement : le film est aussi une construction discursive ; il est aussi un ensemble de signes intelligibles ; il est un ordre où sont communiqués des valeurs et des rapports, et, donc, des hiérarchies. Mais, il est *déjà* tout cela ; il est *déjà* une construction plus ou moins précise, plus ou moins consciente. Autrement dit, reconnaître au film sa part de rationalité, c'est s'en méfier – d'autant plus que sa force déstabilisante, sa force d'illusion, sa force d'affirmation du faux, est aussi puissante. Reconnaître cela signifie exiger que l'on accueille le film avec une plus grande présence d'esprit critique.

Ainsi, autant la théorie d'Epstein que celle de Morin ou des Soviétiques, peuvent bien apparaître alors comme des prises de position opposées dans le conflit idéologico-politique d'une certaine époque. On a trop peu mesuré les implications du rôle qu'Epstein demande au cinéma de jouer : la destruction de l'esprit critique, l'abandon à un flux de *persuasions* que nous ne pouvons pas contrôler et qui nous entraîne on ne sait pas vers quelles *convictions*. Ce conflit entre deux prises de position opposées, émerge encore pleinement chez Walter Benjamin. Il s'aperçoit bien que le sujet-spectateur subit, devant les images qui déroulent sur l'écran, un « choc » ; il est le corrélatif poético-esthétique du « danger de mort » croissant que les masses doivent endurer dans les grandes métropoles modernes. C'est pourquoi, écrit Benjamin, le film demande à la masse d'« être amorti par une attention renforcée »¹⁵⁸². C'est pourquoi aussi, comme nous l'avons déjà rappelé, Benjamin tenait pour *réactionnaires* et même *fascistes* les positions de ceux qui faisaient du cinéma une affaire *surnaturelle* et *mystique*.

Si la pensée d'Epstein est aujourd'hui encore vivante, c'est par sa charge idéologico-politique. Son objectif principal est l'instrumentalisation du cinéma à des fins de *persuasion de masse* aux prémisses et aux implications fort discutables, autant sur le plan philosophique que des rapports sociaux. Méconnaître cet objectif fondamental signifie neutraliser sa charge originale et déformer sa pensée : la culture institutionnelle, l'*esthétisme bourgeois* ont – peut-être heureusement –, opéré ces neutralisation et déformation avec la plupart des artistes

1582 W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version, 1935)* [passage absents dans la dernière version], trad. R. Rochlitz, in Id., *Œuvres III*, cit., p. 107.

dits simplement « d'avant-garde » ou « modernistes » alors qu'ils appartenaient, le plus souvent consciemment, à l'*avant-garde aristocratico-transcendantaliste*, c'est-à-dire l'*avant-garde réactionnaire*. Si, aujourd'hui, Epstein mérite d'être étudié c'est pour mettre en évidence ces prémisses et ces fins qui définissent, non seulement sa prise de position idéologico-politique, mais aussi son geste poético-esthétique. En d'autres termes, si, aujourd'hui, il faut étudier Epstein, c'est avec une plus grande présence d'*esprit critique*.

Conclusions

Nous sommes partis d'une insatisfaction relative au traitement théorique et critico-historiographique du concept d'avant-garde appliqué au champ artistique autant par les *media* de communication de masse, que par l'enseignement institutionnel et le milieu de l'art lui-même – musées, galeries, *media* spécialisés, etc. Notre hypothèse fondamentale était que sur le concept d'avant-garde – et son application aux phénomènes poético-esthétiques – pèsent des présupposés accueillis de manière acritique et, donc, toute une rhétorique – celle des « subversion », « critique », « négation », voire « révolution », etc., dont l'art et le cinéma dits « d'avant-garde » seraient crédités – qui ne trouve pas de vérification dans la réalité concrète des rapports socio-culturels. Il est évident, en effet, que ce prétendu art *oppositional* est en réalité soutenu et chéri par les institutions et le marché. Nous avons avancé, d'ailleurs, cette autre hypothèse : que le champ du cinéma aurait fourni un terrain privilégié pour la remise en question de ce traitement et de cette application – pour nous peu satisfaisants – que l'idéologie hégémonique réserve à la question de l'*art d'avant-garde*.

Un article de François Bovier, *L'avant-garde dans les études filmiques*, nous indiquait aussi que la conception *esthétiste* de l'avant-garde était largement hégémonique. Et que, cependant, dans les dernières décennies, cette conception avait reçu à nouveau¹⁵⁸³ des critiques importantes et que des tentatives alternatives de compréhension du phénomène de l'avant-garde au cinéma et de l'élaboration théorique du concept relatif avaient été

1583 Comme nous avons essayé de le montrer, depuis son essor, l'*esthétisme* a connu des oppositions. Plus : l'*esthétisme* lui-même est né en opposition à certaines tendances poético-esthétiques typiquement *modernes*.

proposées. Plusieurs textes importants, publiés à quelques années de distance les uns des autres, montraient bien que, au niveau théorique comme au niveau critico-historiographique, la question du cinéma d'avant-garde exigeait des nouvelles recherches, des nouvelles mises en perspective.

Nous avons ainsi choisi d'examiner trois des plus importantes parmi les récentes théories sur le cinéma d'avant-garde : dans l'ordre, celles de Nicole Brenez, Malte Hagener et François Albera. Nous avons choisi ces trois auteurs parce qu'ils représentent, non seulement trois positions différentes, mais aussi trois *moments*, trois degrés, de dépassement de l'*esthétisme*, à savoir la théorie jusqu'ici hégémonique. Et, justement, l'ordre de notre analyse expose en premier lieu la position qui reste la plus redevable de l'*esthétisme* – Brenez –, jusqu'à celle qui nous paraît la plus critique – Albera.

Nous avons suivi le développement de la pensée de Nicole Brenez à travers plusieurs textes, de l'ouvrage collectif *Jeune, dure et pure*, jusqu'à sa monographie sur le(s) cinéma(s) d'avant-garde. Or, la théorie de la chercheuse française ne peut nullement être renfermée dans le cadre *formaliste* de l'*esthétisme*, selon lequel, l'action de l'avant-garde artistique serait un agent d'expériences révolutionnaires et critiques, un moteur de progrès et de découvertes, mais exclusivement dans le champ artistique, en tant qu'auto-critique des moyens spécifiquement poético-esthétiques. Brenez dépasse, d'ailleurs, aussi la position de cette tendance que nous avons appelé *anti-conformisme relativiste*, laquelle, à partir des positions *esthétistes*, confère précisément aux *révolutions poético-esthétiques* de l'avant-garde une valeur et un effet politico-moraux : selon Brenez, l'œuvre cinématographique d'avant-garde peut contenir *déjà* en elle la révélation d'une morale et d'une politique *différentes* par rapport à celles institutionnelles et/ou habituelles ; elle peut *déjà* porter, immédiatement donc, sans passer par une recherche poético-esthétique particulièrement poussée, un défi aux rapports économique-politico-moraux. Cependant, le cadre terminologico-conceptuel de la théorie de Brenez reste celui de l'*esthétisme* ; et, plus précisément, de l'*esthétisme* d'empreinte *romantique* : l'expérience poético-esthétique offerte par l'*avant-garde* reste celle qui rend *visible l'invisible, audible l'inaudible*, etc. : c'est la poétique de la révélation sensible de l'inconnu, de l'expression qui *présente* l'original, le non-conforme, le différent. Ainsi, Brenez, non seulement admet acritiquement

le présupposé essentiel de la poétique et de l'esthétique romantiques, où l'œuvre d'avant-garde, afin qu'elle puisse *apparaître*, demande comme condition essentielle l'indépendance de la part de la morale et de la politique dominantes ; non seulement, d'ailleurs, sa pensée reste liée à la conception individualiste hégémonique qui pour déterminer le caractère d'avant-garde des œuvres, considère *chaque* œuvre par rapport aux conditions extérieures, plutôt qu'un *front* d'artistes engagés dans une lutte commune ; mais, surtout et en raison d'une *insuffisance de détermination* théorique, la théorie de Brenez s'expose – selon les conséquences inévitables impliquées par la souche romantique de laquelle elle s'inspire – à des risques trop élevés – d'autant plus qu'elle admet les effets pratico-politiques de l'avant-garde – : si l'avant-garde est simplement l'affirmation du *différent* par rapport à ce qui est historiquement hégémonique, *aujourd'hui*, cet *autre* pourrait très bien être, par exemple – poussons la logique à l'absurde et en dépit des intentions de Brenez qui ne pointent nullement en cette direction –, la politique et la morale nazies.

En d'autres termes, si Brenez accomplit un pas dans la direction de la reconnaissance des implications pratico-politiques directes propres au cinéma – et plus en général à l'art – d'avant-garde ; un pas, donc, vers le dépassement dialectique du formalisme *esthétiste* ; cependant, elle en maintient la plupart des présupposés fondamentaux. Cela aurait pu être évité, selon nous, si la reconnaissance des dynamiques conflictuelles de l'Âge Moderne et des origines historiques de l'idéologie romantique avait été poussé plus loin – et le traitement extrêmement superficiel qu'elle réserve au moment saint-simonien de l'histoire du concept d'art d'avant-garde nous paraît emblématique – : la pensée de Brenez semble méconnaître, en effet, que, d'une part, la valorisation de la différence de l'individuel et de la découverte du nouveau fait partie de l'idéologie hégémonique modernobourgeoise, et que, d'autre part, une *critique* des conditions hégémoniques ou dominantes puisse être menée aussi à partir de positions *réactionnaires*, de sorte que, sous le déguisement de la *différence*, peut se cacher l'affirmation d'une oppression *inouïe*, justement, encore *invisible*.

L'approche de l'allemand Malte Hagener à la question du cinéma d'avant-garde est très différente : au lieu de partir de la définition du concept « d'avant-garde » pour l'appliquer ensuite aux phénomènes artistiques, il prend d'emblée en examen le cinéma de l'entre-deux-guerres qu'on considère habituellement « d'avant-garde » et cherche d'en

comprendre les spécificités fondamentales. L'étude de Hagener a été pour notre recherche particulièrement intéressante car les spécificités que le chercheur allemand reconnaît comme typiques du cinéma d'avant-garde relèvent moins de l'ordre des formes poético-esthétiques que de l'ordre *sociologique*. Hagener s'éloigne donc décidément du cadre *esthétiste* ; plus : profondément influencé par certaines thèses de Benjamin et par la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, il soutient même que le cinéma d'avant-garde des années 1920 et 1930 s'est dressé *en opposition* à l'*esthétisme*, justement, c'est-à-dire en opposition à des gestes poético-esthétiques *séparés de la vie pratique*. L'avant-garde se définirait, en somme, par son geste dialectique – *Aufhebung* – d'auto-dissolution en tant que simple œuvre d'art et d'intégration dans la vie pratique. Et, d'ailleurs, affirme Hagener, elle se serait définie comme un *front* de lutte, impliquant un réseau international et une attaque multi-médiale – où, avec les films, le combat est porté aussi par les écrits, les assemblées, les tentatives de réorganisation de la vie culturelle et sociale, etc.

L'étude de Hagener sort donc décidément du cadre *individualiste* de conception de l'avant-garde – encore présent chez Brenez – et porte un nouveau jour sur ledit « cinéma d'avant-garde » de l'entre-deux-guerres. Cette étude, cependant, n'arrive pas encore à accomplir un véritable dépassement dialectique de l'*esthétisme* et présente, selon nous, plusieurs points problématiques. Non parce que, il s'agissant de l'étude d'un ensemble de phénomènes chronologiquement et qualitativement déterminés *a priori*, la définition d'« avant-garde » resterait valide seulement pour cet ensemble limité. Le problème principal de sa théorie, Hagener l'hérite de Peter Bürger : cela consiste dans l'admission que les œuvres de l'*esthétisme* de fin-de-siècle aient été *effectivement séparées de la vie pratique* ; nous avons en revanche essayé de montrer que cette *séparation* ne pouvait être qu'une *prétention*, et que cette prétention était *déjà* une prise de position face aux rapports socio-culturels. En d'autres termes, selon nous, *tout* phénomène poético-esthétique est *déjà* intégré à la vie pratico-politique et ladite « avant-garde » de l'entre-deux-guerres n'aurait fait autre chose qu'appliquer une *autre modalité* d'intervention – par rapport à celle de l'*esthétisme* – dans la réalité concrète par les œuvres d'art ; une *autre modalité* dont il s'agit de comprendre les spécificités.

Par là, d'ailleurs, Hagener admet encore cette conception qui reconstruit l'histoire comme une succession de blocs homogènes – où, à la période de l'*esthétisme* suivrait, par

dépassement dialectique, celle de l'*avant-garde* –, plutôt que comme un développement de tendances conflictuelles coexistantes. En plus, il donne une interprétation *légère*, si l'on peut dire, de la théorie benjaminienne selon laquelle toute véritable révolution dans l'art devrait dépendre de la *transformation* des moyens de production : fidèle à la position proprement marxiste, Benjamin avait clairement insisté sur l'*appropriation* des moyens des productions de la part des artistes – ou « producteurs », si l'on préfère – ; et, sur cette question, Marx avait clairement montré que la bourgeoisie *déjà* exige la *transformation* des moyens de production et que, donc, par là, il ne pouvait pas y avoir de véritable critique, de véritable opposition, à l'idéologie et à la praxis proprement *bourgeoises* – dont l'*esthétisme* constituerait la traduction poético-esthétique. D'ailleurs, attribuant, au front de l'*avant-garde*, l'organisation d'une attaque multi-médiale, Hagener semble méconnaître que la société modernobourgeoise avait déjà largement développé cette méthode de communication – voire de propagande –, dès la constitution d'une sphère publique critique.

Tout comme celle de Brenez – et celle de l'*esthétisme*, aussi –, la théorie de Hagener reste, en somme, problématique, selon nous, dans la mesure où elle accueille encore acritiquement certains présupposés théorico-historiographiques et manque d'une tentative – essentielle, selon nous – de compréhension approfondie des fondements idéologico-politiques de la classe bourgeoise et, donc, des dynamiques des conflits idéologico-politiques à l'Âge Moderne.

Enfin, nous avons étudié *L'avant-garde au cinéma* de François Albera. C'est l'œuvre qui, selon nous, dresse la critique la plus profonde de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* et ouvre les perspectives les plus avancées pour une théorie nouvelle de l'*avant-garde* au cinéma. Pour notre recherche, l'intérêt de cette étude ne réside pas seulement dans le fait qu'Albera rejette le *formalisme*, le présupposé de l'autonomotélie de l'art, comme un *écueil* à éviter ; il réside, surtout, dans les raisons de ce refus : l'idéologie de l'autonomotélie de l'art est en effet comprise en tant que phénomène historique lié au développement des rapports socio-culturels après la Révolution Française et notamment au processus de dévalorisation du statut social – sinon de « prolétarianisation » – de l'artiste.

Dans sa reconnaissance historiographique, d'ailleurs, Albera reporte l'attention sur le moment saint-simonien de la théorie de l'art d'*avant-garde* et peut alors entendre justement l'essor de l'*art pour l'art* comme une prise de position idéologico-politique

programmatically conflictuelle par rapport aux théories *socialistes* de l'art – ce qui ouvre à l'une de nos thèses fondamentales, à savoir la coexistence de plusieurs avant-gardes en conflit entre elles et en étroite relation avec les conflits idéologico-politiques historiquement déterminés. Plutôt que d'explorer cette perspective, cependant, Albera, lui aussi sous l'influence de la *Théorie* de Bürger, reconnaît comme geste essentiel de l'avant-garde celui d'organiser une action politique à travers l'art, notamment par le dépassement de son autonomie et sa *dissolution dialectique* dans la vie pratique. Par là, Albera aussi paraît admettre l'*effective* autonomie d'une partie de l'art de fin-de-siècle. Enfin, en choisissant *Le retour à la raison* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair et *Le ballet mécanique* de Fernand Léger comme exemples du cinéma d'avant-garde, il nous a paru contredire l'une de ses thèses les plus importantes : à savoir que le critère de l'action *collective* et de la *communication de masse*, populaire, devait être tenu pour essentiel dans la définition des phénomènes d'avant-garde.

En tout cas, l'examen des textes de ces trois auteurs – Brenez, Hagener et Albera – nous a fourni des indications précieuses pour la démarche critique que nous avons programmé d'entreprendre. Tous les trois nous ont indiqué l'exigence du dépassement du formalisme *esthétiste* ; mais il nous ont montré aussi que ce dépassement pouvait prendre des voies très diverses et aboutir à des thèses même conflictuelles entre elles, et contre lesquelles nous avons cru pouvoir adresser des critiques, autant au niveau théorique qu'historiographique. Cet examen nous a indiqué aussi que la diversité des thèses de ces auteurs trouvait son ferment sur le terrain de la compréhension que l'on donnait des spécificités de l'*art moderne*, notamment en ce qui concerne son processus d'émancipation de la Tradition. Autrement dit, ces trois auteurs nous ont montré que seulement l'approfondissement des relations entre le développement de l'art et celui des rapports idéologico-politiques pouvait permettre, non seulement de dépasser les positions *esthétistes* de la théorie de l'art d'avant-garde, mais aussi de comprendre ces mêmes positions en tant qu'exigence historique, en tant que prise de position dans les conflits idéologico-politiques d'une époque. Il est ainsi devenu clair, pour nous, que la question de l'avant-garde au cinéma ne pouvait même pas être abordée sans revenir sur le processus de formation du cadre terminologico-conceptuel de l'*art moderne* – dont le cinéma avait hérité, le plus souvent, de manière acritique – et sans tenter de reconstruire, même si sous la forme d'une

esquisse de perspectives générales, le processus de constitution des rapports socio-culturels modernes.

Entendus dans le cadre des rapports socio-culturels de l'Âge Moderne, les concepts centraux de l'*esthétisme* de « rupture avec la tradition » et d'« autonomie » – ou, plus précisément, d'*autonomo-télie* – de l'art ont pris une nouvelle configuration. En premier lieu, il fallait bien garder à l'esprit que par son processus de *modernisation*, c'est-à-dire – suivant Marx – d'émancipation des rapports mystifiés entre l'homme et la nature et entre les hommes eux-mêmes, l'« art moderne » n'avait nullement atteint un état d'« autonomie » *absolue* ; d'indépendance par rapport aux règles et modèles *en général* : son « autonomie » a été simplement *relative* aux mailles de l'*ordre* de l'ancien régime, où l'autorité des dogmes sacrés et traditionnels était encore respectée. Par conséquent, il faudrait entendre les catégories, proprement *modernistes*, de l'« innovation » et de la « rupture avec la tradition », non comme *abstraites* et *absolues*, mais en tant qu'historiquement *déterminées* – aussi bien conceptuellement que pratiquement – par rapport à ce déliement des contraintes que le dogme religieux et les rapports de servage imposaient précédemment, autant à la vision du monde des individus qu'à l'organisation sociale du travail.

À ce propos, il est extrêmement significatif, à l'Âge Moderne, le déclin du système des corporations – auquel une grande partie de la production artistique était liée – qui répondait aux exigences des petites communautés et d'un marché rigidement réglementé, c'est-à-dire d'un système économique-social dans lequel était encore présents des résidus féodaux. Il faudrait rappeler aussi la progressive désagrégation du système de l'art de cour, même si les formes de mécénat et protection des artistes avaient trouvé, comme le remarquait Zola, une première solution compromissive – sinon franchement *réactionnaire* – dans les « salons » des dames appartenant à la riche bourgeoisie ou, plus souvent, à la nouvelle aristocratie¹⁵⁸⁴. En d'autres termes, la compréhension du développement de l'art

1584 Albert Cassagne en a rappelé les principaux : ceux de la princesse Mathilde Bonaparte, de la comtesse d'origine russo-polonaise Mme de Païwa (ou Païva), d'Apollonie Sabatier – fille illégitime d'un vicomte –, et les rencontres qui se tenaient au restaurant Magny ; selon Cassagne y régnait un ton aristocratique et une « égale antipathie pour la bourgeoisie académique et universitaire, généralement peu favorable à l'Empire, et pour les républicains et les socialistes » ; cf. A. Cassagne, *op. cit.*, p. 145-146. Cf. Émile Zola, « L'argent dans la littérature » [1880], in Id., *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1881, p. 186-187, où il est écrit : « Cette disparition des salons littéraires est un fait grave, car elle indique la diffusion du goût, l'élargissement toujours croissant du public. Du moment que l'opinion n'est plus faite par de petits groupes choisis, par des cénacles poussant chacun son dieu, il arrive que c'est la foule des lecteurs elle-même qui juge et qui fait les succès ».

moderne, la conquête de sa « liberté » *relative*, sont indissociables de son intégration d'un *marché* de plus en plus *libéral* ; ici seulement, où le respect des règles, de l'ancien et du maître perd sa valeur, l'individu trouve son « autonomie » *par rapport* aux volontés supérieures, intimement liées, des autorités sacrées et sociales. Zola fut l'un des plus lucides observateurs de cette nouvelle condition de l'artiste¹⁵⁸⁵, qui, déjà au XVIIIe¹⁵⁸⁶, mais surtout au XIXe siècle, implique une générale *dévalorisation du statut social* de l'artiste. Zola lui-même se dit « troublé » par celle qui lui apparaissait comme la « conséquence la plus grave » de ce processus, proprement *moderne*, et qu'on a pu appeler « prolétarisation » de l'artiste¹⁵⁸⁷.

Pour nous, toutefois, il ne s'agissait pas de défendre ou réfuter la position de Zola, mais de remarquer que ce furent les valeurs libérales typiquement modernobourgeoises – fondées sur l'idéologie de l'autonomie de la raison et de l'individu et sur la dignité du libre travail –, essentielles pour la formation d'une économie capitaliste, qui, *historiquement*, portèrent à un progrès *réel*, consistant dans l'émancipation – de principe, au moins – de l'homme commun par rapport à la noblesse et à la divinité – et ceux qui la représentaient : c'est l'émancipation progressive – dont l'art a été, à la fois, le reflet et l'agent – de l'*autorité* et de la *croyance* comme fondements de la connaissance et des rapports humains. C'est, donc, du conflit entre l'affirmation progressive de ce nœud pratico-théorique-là et la dissolution des nœuds pratico-théoriques qui impliquaient l'« acceptation » d'une « hiérarchie sociale » établie *a priori*¹⁵⁸⁸, que, observait encore Zola, les « lettres modernes » étaient sorties. Il faut reconnaître que, non seulement l'« autonomie » ou « émancipation » de l'art moderne sont celles, historiquement et socialement *relatives* – même si Zola lorsqu'il emploie la locution « liberté absolue », se laisse aller à une pointe rhétorique – à l'affranchissement des caprices des anciens seigneurs et des « dogmes » sacrés¹⁵⁸⁹ ; mais aussi que cette « liberté » a été obtenue par et dans son prétendu avilissement consistant dans le processus de *marchandisation*.

En somme, les théories plus ou moins récentes identifiant l'« art moderne » ou

1585 Sur les thèses de Zola, cf. les réflexions brèves mais extrêmement intéressantes in E. Sanguineti, « Avanguardia, società, impegno », cit., p. 80-83.

1586 Cf., par exemple, Robert Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge – Londres, Harvard University Press, 1982.

1587 Cf. E. Sanguineti, « Avanguardia, società, impegno », cit., p. 81 ; nous avons déjà touché à cette question lors de notre analyse de la théorie de F. Albera, cf. *supra*.

1588 *Ivi*, p. 165 et 175.

1589 Cf. *ivi*, p. 162.

« d'avant-garde » ou « expérimental » avec un geste de « liberté » ou « autonomie » *absolues* découlent tout d'abord de l'oubli de l'*historicité* et, donc, de la *relativité* du processus d'émancipation de l'art moderne. Car *rompre avec la tradition et les modèles*, entre la moitié du XVIIIe et celle du XIXe siècle, fut un geste d'une signification et d'une portée politico-culturelle qui ne pouvait plus être répété à l'infini, car ce geste *allait avec la révolution économique-politique bourgeoise*. La *critique* et la *rupture* avec l'*autorité de la tradition et des modèles* dans le domaine artistique, n'allait pas sans la critique et la rupture avec le système économique-politique de l'absolutisme, des privilèges, des corporations, etc., qui entravait la liberté de l'individu-sujet, notamment dans les affaires commerciales. L'affranchissement progressif de la production poético-esthétique par rapport aux commandes de la cour, aux règles et aux privilèges académiques, au goût « classiciste » et rococo, d'une part, et aux exigences du rituel sacré, d'autre part, est intimement lié à l'affirmation d'une économie de *libre échange* et d'un public – de collectionneurs, aussi – d'art en élargissement continu ; *un élargissement continu vers les couches socio-culturelles moins élevées*.

Or, ce processus devait avoir nécessairement des implications *de style*, d'élaboration de nouvelles formes et moyens poético-esthétiques, dont le phénomène le plus significatif fut l'essor et l'affirmation progressive d'un style plus accessible, plus *mondain* – si l'on peut dire –, reflétant la crise des valeurs transcendantalistes : ce qu'on appelle habituellement *réalisme naturaliste*. Tout au long de l'Âge Moderne – c'est-à-dire, dès la fin du Moyen Âge –, nous pouvons observer l'émergence d'une tendance poético-esthétique qui légitime de plus en plus la signification terrestre des choses et des actions. En effet, comme nous avons essayé de le montrer, cette émergence – voire, urgence – d'un réalisme *mondain* est allée de pair avec celle d'une vision du monde de moins en moins transcendantaliste : en même temps que l'art mythologique entre en crise, en philosophie, la logique transcendantale est de plus en plus défiée par le *rationalisme formel*. Et à cet égard, il faut avoir clairement à l'esprit que, en dépit d'une rhétorique récurrente, avec la Modernité ne s'affirment ni le règne de la *raison* en général, ni celui du *réalisme* en général, mais une forme de rationalisme et une forme de réalisme spécifiques qui entraînent en contradiction avec le rationalisme et le réalisme propres de la vision du monde aristocratico-transcendantaliste.

Nous avons pu ainsi définir la Modernité comme un ensemble de valeurs relevant de la vision du monde empiriste et démocratico-individualiste propre de cette classe qui a été appelée « bourgeoisie » ; et l'Âge Moderne comme cette période chronologique qui a connu l'essor et l'affirmation progressive de cet ensemble-là de valeurs, jusqu'à l'établissement d'un système de rapports socio-culturels y fondé dessus. En ce sens, la Révolution Française et l'époque napoléonienne constituent, selon nous, un tournant décisif où se réalise le passage du Haut au Bas Âge Moderne : si la Modernité dans l'art suit les mêmes critères et valeurs que dans les sphères de la pensée, de la morale et de la politique, l'*art moderne* ne peut pas commencer à la fin du XVIIIe siècle ou même plus tard – comme on le soutient le plus souvent –, mais en concomitance de l'Âge et de la philosophie *modernes*, à savoir avec l'essor de la bourgeoisie sur la scène économique, politique et culturelle, à la fin du Moyen Âge – à partir du XIIIe siècle, au moins.

Entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe, nous assisterions, en revanche, au tournant où cette tendance anti-aristocratique et anti-transcendantaliste incarnée par la bourgeoisie passe progressivement du rôle de subordination et d'attaque à celui d'hégémonie et, enfin, d'effort d'auto-conservation. En d'autres termes – et c'est une étape décisive de notre recherche –, nous avons reconnu l'Âge Moderne comme le processus de *modernisation* de l'Europe, c'est-à-dire comme le développement des conflits des valeurs et des rapports concrets aristocratico-transcendantalistes contre les valeurs et rapports démocratico-empiristes – ou démocratico-matérialistes. C'est alors que nous pouvons reconnaître, non seulement un *art moderne* – la production poético-esthétique qui est réalisée pendant l'époque de ce conflit général –, mais encore un *art moderniste* et un *art anti-moderniste* : c'est-à-dire, une production qui affirme les valeurs et rapports démocratico-empiristes, et une production qui les combat, respectivement – ce qui permet d'éviter les habituelles équivoques terminologico-conceptuelles du *modernisme* contre la *modernité* ou de la *modernité esthétique* contre la *modernité sociale*, etc.

Dans cette perspective, nous avons aussi précisé que les conflits entre la tendance générale aristocratico-transcendantaliste et celle démocratico-matérialiste ne s'arrête pas avec la Révolution Française : les valeurs de l'aristocratie et de la Tradition ne disparaissent pas soudainement de l'histoire avec la nuit du 4 août 1789 ; les rapports démocratiques, le marché libéral, l'individualisme moral et intellectuel, etc., seront établis après des longues

luttres qui se sont poursuivies jusqu'à nos jours. On ne peut pas méconnaître qu'encore les dictatures du XXe siècle aient été des formes de l'hégémonie des valeurs et rapports aristocratico-transcendantalistes, une dernière survivance – fort *modernisée* et typiquement *moderne* – du pouvoir de la Tradition. Il faudrait reconnaître, en somme, que jusqu'au moins la Seconde Guerre Mondiale, l'activité des défenseurs de la Tradition est encore très répandue et importante ; il faudrait reconnaître que tout au long du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, a été présente et active, non seulement une critique en sens *progressiste* – voulant pousser encore plus loin l'affirmation des positions démocratico-matérialistes –, mais aussi une critique en sens *réactionnaire* des valeurs et rapports modernobourgeois.

Or, c'est précisément dans le cadre général de cette reconstruction de l'Âge Moderne, c'est-à-dire en tant que développement de tendances coexistantes et en conflits – plutôt que comme succession de blocs se dépassant, même dialectiquement, les uns après les autres –, que notre théorie de l'art d'avant-garde prend sa configuration. C'est seulement en relation intime avec les luttres idéologico-politiques *modernes* que, selon nous, le concept d'art d'avant-garde peut être compris en dehors des impasses *esthétistes* : précisément comme dans le champ militaire d'où on a emprunté le nom, l'avant-garde dans la sphère du cinéma et de l'art peut être entendue comme le front le plus exposé, le plus avancé, de *chacune* de *plusieurs* armées engagées dans une bataille. Selon une perspective ample, à l'Âge Moderne, aucune œuvre ne peut être séparée du processus d'essor et d'affirmation des valeurs et rapports modernistes, au détriment de ceux traditionalistes : c'est le mouvement fondamental de l'histoire auquel sont liés, bon gré mal gré, tous les événements. Chaque œuvre d'art est une prise de position en ce qui concerne le rapport homme/réalité et le rapport hommes/hommes ; tout produit poético-esthétique est, en effet, lié, non seulement à certaines conditions économique-sociales, mais aussi à une certaine vision du monde et prend donc une position autant dans les conflits dits matériels que dans ceux dits spirituels. Nous pouvons ainsi reconnaître plusieurs fronts d'avant-garde à l'intérieur de la sphère poético-esthétique, dans les produits qui s'exposent le plus dans leurs prises de position dans le cadre du conflit entre Modernité et Tradition, entre critique et conservation des rapports d'autorité et croyance, entre défense des valeurs démocratico-matérialistes ou aristocratico-transcendantalistes – dans tous leurs développements historiques et déclinaisons.

Une conception de l'art d'avant-garde qui a pour détermination fondamentale la formation, au long de cette époque, de cette *sphère publique critique* où, justement, l'opposition de la Modernité à la Tradition se trouve, non seulement légitimée, mais aussi accessible à un public de plus en plus élargi et, enfin, de masse. C'est en ce sens, justement, que la théorie saint-simonienne de l'art d'avant-garde, souvent liquidée de manière hâtive, constitue un moment exemplaire : en pleine Restauration, en plein resurgissement des valeurs réactionnaires, les « artistes » sont conçus par Saint-Simon et ses plus proches collaborateurs comme l'*avant-garde* des « savants » et des « industriels », dans la lutte commune pour l'affirmation des valeurs démocratico-matérialistes, précisément, contre l'inégalité et les gens « oisifs » de l'aristocratie. Dans ce terrain de bataille qu'était devenu la sphère publique, l'artiste, soutiennent les saint-simoniens, est celui qui s'adresse le plus directement au peuple. Par l'opposition tardo-romantique et néo-romantique – pensons, notamment, à l'exemple de Théophile Gautier – aux instances *modernistes* du saint-simonisme et ses dérivés, se configure ainsi une opposition fondamentale entre deux tendances poético-esthétiques générales – qui se déclinent, bien sûr, en une multitude de positions, plus ou moins radicales ou compromissaires –, l'une affirmant les valeurs *modernistes*, l'autre les combattant, et qui se prolongera au long du Bas Âge Moderne. Une opposition de tendances artistiques qui, précisons-le encore, n'est nullement confinée aux prises de positions idéologico-politiques éventuellement explicitement formulées dans les œuvres d'art, mais qui se traduit et trouve expression dans les formes poético-esthétiques elles-mêmes, dans le traitement des moyens spécifiquement artistiques.

Selon cette perspective, nous pouvons ainsi concevoir comme phénomène typiquement *moderne* – car il a comme condition la constitution d'une *sphère publique critique* – la coexistence de plusieurs avant-gardes poético-esthétiques en conflit entre elles et en intime correspondance des conflits idéologico-politiques. Tout au long du Bas Âge Moderne, notamment, nous avons vu émerger l'exigence d'une poétique et d'une esthétique dont la mission était – de Novalis à Kandinsky, de Baudelaire à Ortega y Gasset – de fournir l'expérience du détachement des valeurs empiriques – voire de la révélation d'une réalité transcendante – et de rétablir la distinction entre la soi-disant élite et la masse. Aujourd'hui, c'est à cette tendance poético-esthétique, dont on peut reconnaître la lignée fondamentale du Romantisme à certaines « avant-garde historiques » et dont on oublie

systématiquement le caractère à bien des égards *réactionnaire* de leur programme – souvent explicite –, que le plus souvent la critique et l'historiographie *esthétistes* et *anti-conformistes* trouvent les plus hauts exemples de défense d'une non-mieux-définie « liberté », qu'un « matérialisme », une « raison » et un « utilitarisme » aussi absolus qu'abstraites, seraient en train d'étouffer.

La critique et l'historiographie *esthétistes* et *anti-conformistes*, notamment, ne semble pas songer à la possibilité que la critique d'empreinte *romantique* – qui anime encore une bonne partie des dites « avant-gardes historiques » et « néo-avant-gardes » – qui s'opposa à l'affirmation du *rationalisme formel* ait été un geste *réactionnaire*. Les conceptions hégémoniques tendent soit à abstraire le geste *oppositionnel* de la tendance *aristocratico-transcendantaliste* de ce contexte idéologico-politique pour tenter de le réduire à celui purement esthétique-formel de l'abandon des règles et des modèles et de l'affirmation de l'originalité et de l'innovation, de l'autonomie et de l'individualisme ; ce qui, en réalité, avait déjà été acquis par ce rationalisme moderne – et *moderniste* – contre lequel le Romantisme et ses suites se dressèrent. C'est alors que, de manière apodictique, elles peuvent donner un sens *progressiste* – d'affirmation d'une assez vague « liberté » – à ce geste oppositionnel-là. Par là, les œuvres d'art ne perdent pas simplement leur *contenu*, mais, ce qui est plus grave, en reçoivent un *autre* qui ne leur appartient pas ; ainsi réduite à la série de « ruptures » opérées par la « tradition du nouveau », l'histoire de l'art moderne résulte complètement mystifiée. Il s'agit, notamment, de comprendre, en dehors des idées aujourd'hui acritiquement reçues, la nature et les effets de ce geste de protestation qui, s'étant soulevé contre le rationalisme fondé sur la logique formelle, avait débouché sur la revalorisation des formes de pensée dites *régressives*.

Cette compréhension ne peut pas se passer, tout d'abord, de reconnaître dans la tendance *romantico-avant-gardiste* un phénomène de nature *anti-moderniste*, mais qui, précisément dans la mesure où s'oppose au rationalisme des Lumières et, plus en général, aux valeurs proprement *modernes*, reste un phénomène typiquement *moderne* lui aussi, et, donc, sous plusieurs aspects, *nouveau* par rapport aux formulations précédentes de la vision du monde *transcendantaliste*. La plupart des équivoques qui enveloppent nos conceptions de l'art moderne et de ladite « avant-garde » découlent de la méconnaissance de ce fait historique fondamentale : que la vision du monde *transcendantaliste* et *traditionaliste* ait dû,

sous la pression de la critique rationaliste et empiriste, *se moderniser*. Et, à ce propos, on pourrait rappeler, par exemple, que dans sa très intéressante étude sur la *Crise de l'esthétique romantique* (1941), Galvano Della Volpe avait défini le Romantisme comme la « plus significative mise à jour du Platonisme et du Néoplatonisme »¹⁵⁹⁰ ; la « mise à jour », c'est-à-dire, de celle qui a été, peut-être, la plus importante et influente philosophie *transcendantaliste* et *aristocratique* dans l'histoire de la pensée ; une philosophie qui, en fait, il ne faut pas l'oublier, était née en *opposition* aux conséquences idéologico-politiques de l'essor de la démocratie antique et d'un rationalisme qui s'approcha à tel point de celui dit moderne qu'on a pu parler, pour la période qui s'étend entre le Ve et le IVe siècle av. J.-C., de « siècle de Lumières en Grèce »¹⁵⁹¹ ; une philosophie où la critique serrée du régime démocratique rejoignait un programme de *restauration* du pouvoir aristocratique, à savoir, celui d'une élite, d'une caste – autant spirituelle qu'économique –, formée par une minorité d'hommes soi-disant *naturellement* supérieurs, les seuls censés être capables de guider la masse, et garantir ainsi l'harmonie sociale. Il n'est pas inutile de rappeler, d'ailleurs, que la supériorité de cette caste spirituelle – et, donc, cette nouvelle forme d'aristocratie – était

1590 G. Della Volpe, *Crisi dell'estetica romantica* [1941], Rome, Samona e Savelli, 1968, p. 17, nous traduisons.

1591 « La fin du Ve siècle coïncide avec l'importance et l'accroissement que revêtent dans l'art les éléments naturalistes, individualistes et émotionnels. L'accentuation se porte du typique au particulier, de la concentration à la différenciation, de la restriction à l'exubérance. [...] En philosophie, le changement correspond au mouvement sophiste ; révolution spirituelle qui, dans la seconde moitié du Ve siècle, place sur de nouvelles bases la vision du monde du peuple grec, laquelle, jusqu'alors, était fondée sur la suprématie de la culture aristocratique. Ce mouvement, qui prit sa source dans les mêmes conditions de vie urbaine ayant favorisé l'impulsion du naturalisme dans l'art impose un nouvel idéal d'éducation diamétralement opposé à l'éthique aristocratique de la *kaloskagathia*. Il applique un plan qui, au lieu de cultiver les qualités physiques, vise à former des citoyens compétents, éloquentes et rationalistes. Les nouvelles vertus bourgeoises, qui supplantent les idéaux nobles et les compétitions chevaleresques, sont fondées sur le savoir, la pensée logique, l'intellect exercé et la facilité d'élocution. Pour la première fois dans l'histoire de l'homme, l'éducation tend à la formation d'intellectuels. [Un] fossé [...] sépare le monde des sophistes de celui des Spartiates, champions de la vigueur physique. Chez les sophistes, pour la première fois, nous découvrons la conception d'une *intelligentsia* qui ne constitue pas une profession fermée ou une caste, telle que celle des prêtres des temps préhistoriques ou des rhapsodes de l'âge homérique, mais la considérant comme un réservoir doté d'une capacité suffisante pour fournir les candidats susceptibles de briguer la direction politique. Les sophistes se réclament du postulat selon lequel il n'existe pas de limites à ce que l'éducation peut accomplir et ils affirment, contrairement à la vieille croyance de la lignée, que la « vertu » peut être inculquée. La culture occidentale fondée sur le jugement du prochain, l'introspection et l'autocritique, trouve son origine dans les notions sophistes d'éducation. Ces philosophes furent à la base du rationalisme occidental, avec sa critique des dogmes, mythes, traditions et conventions. Ils sont les découvreurs de la relativité historique – la reconnaissance des vérités scientifiques, les critères moraux et les croyances religieuses sont tous déterminés par l'histoire. Les sophistes sont les premiers à s'être rendu compte que tous les standards et les normes en sciences, lois, éthiques, mythologies ou arts, sont des créations humaines. Ils découvrent la relativité du vrai et du faux, du juste et de l'inique, du bien et du mal. Ils reconnaissent les mobiles pragmatiques sous-jacents dans les évaluations humaines et ainsi préparent la route à tous les efforts ultérieurs de lumières humaniste. Il est à noter que leurs rationalisme et relativisme sont en rapport avec la même tendance que l'économie, la même impulsion générale vers la libre concurrence et le gain, ayant conduit à l'émancipation de la science sous la Renaissance, à la diffusion des connaissances au XVIIIe siècle et au matérialisme du XIXe siècle. L'expérience tirée de l'ancien capitalisme éveilla chez eux les mêmes réactions que celles soulevées par le capitalisme moderne chez leurs successeurs » ; A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, cit., p. 100-102.

justifiée par la théorie des *γένη* – « génies » ou « races » –, concept duquel dérive celui romantico-moderne de *génie*, conférant, justement, à certains hommes extraordinaires une qualité *naturelle* supérieure. On pourrait rappeler aussi, d'ailleurs, que, comme l'observait Benedetto Croce, les « philosophies de la nature d'empreinte idéaliste et romantique » s'opposaient aux développements « immanentistes » et « profanes » de la pensée « moderne », en essayant de rétablir « une sorte de spiritualisation [...] de la nature » et, même, de contrer la *désenchantement* de celle-ci en « retrouv[ant] et exer[çant] » l'« art magique »¹⁵⁹².

Et c'est précisément en tant qu'exemple de ce genre de tentatives néo-romantiques et néo-spiritualistes que nous avons étudié le cas de Jean Epstein – sur lequel, pourtant, aujourd'hui pèsent des lourdes équivoques qui en déforment complètement la position –, déjà à partir du milieu intellectuel auquel le jeune Epstein s'affilie, autour, notamment, de ce fervent dannunzian qu'était Ricciotto Canudo. Et, tout comme, trop souvent, l'apport de Canudo à la culture cinématographique est réduit à sa proclamation du cinéma comme « art », les études sur Epstein ont trop rarement dépassé sa théorie de la « photogénie ». On n'a pas interrogé jusqu'aux dernières conséquences les relations intimes que ce concept presque mystérieux avait, chez Epstein, avec la philosophie romantique ; on a méconnu, en d'autres termes, les conséquences idéologico-politiques qui s'y trouvaient impliquées.

Nous avons essayé de montrer que, après l'avoir cherchée dans la poésie « moderne », c'est dans le cinéma qu'Epstein croit trouver le dernier réceptacle de l'expérience mystique de la transcendance, de l'actualisation de la puissance de l'Amour. C'est dans le film, en effet, qu'il aperçoit la création d'un monde nouveau, agencé selon des lois spécifiques, qui contredisent celles établies par l'empirisme et la raison formelle. Ainsi et selon les termes de la poétique romantique, le film se présente comme l'œuvre d'une puissance spirituelle transcendantale – absolument libre, autonome, donc – qui impose sa volonté insondable à travers le *medium* cinématographique. Ainsi, le monde des images en mouvement, non seulement se présente à la masse spectatrice comme le fruit extraordinaire d'une force *mystique*, dont on peut pas comprendre les raisons et contre lequel, par conséquent, on ne peut pas avancer de critiques, mais aussi comme le lieu où s'opère la

1592 B. Croce, « Le due scienze mondane », cit., p. 406-407.

magie de la toute-puissance du sujet, de l'esprit, sur la réalité matérielle. Le film est conçu comme le domaine où règne l'*arbitraire* d'un sujet spirituel absolu qui donne des nouvelles valeurs aux objets de la réalité phénoménale. Dans un monde – celui *moderne* de la société *démocratico-bourgeoise* – où, selon Epstein, la vie est étouffée par l'étau du rationalisme cartésien, l'expérience poético-esthétique du film fournit l'occasion, bon marché et à la portée de tous, de vivre *un moment* de poésie créatrice : le film, en d'autres termes et selon la dernière étape de la pensée epsteinienne, *sert* explicitement comme cet *exutoire*, comme ce remplacement de la *chirurgie cérébrale*, qui a pour résultat l'apaisement des pulsions contestataires dues aux frustrations psychiques subies par les hommes modernes. Bref, le cinéma devient l'instrument « providentiel » de la conservation de la société modernobourgeoise, et toute la prétention critique de la position epsteinienne montre sa nature foncièrement *apologétique*.

L'intérêt pour nous extraordinaire de l'étude du cas d'Epstein a consisté, en effet, non seulement dans le fait que s'y trouvent exposées les équivoques de l'*esthétisme* et de l'*anti-conformisme* face aux positions critiques réactionnaires des rapports démocratico-bourgeois, mais aussi parce que la trajectoire de la théorie epsteinienne montre clairement comment l'*esthétisme aristocratico-transcendantaliste* d'empreinte romantique, violemment contestataire – en sens réactionnaire –, se prête, finalement, à une traduction édulcorée et adaptée aux besoins de l'idéologie modernobourgeoise – tout comme l'avait montré Lukács à propos de la critique nietzschéenne – : peu à peu, le sujet spirituel absolu qui est censé déterminer la nouvelle réalité poétisée et vraiment vivante n'est plus une puissance éternelle personnifiée en un dieu distinct et supérieur à l'homme ; peu à peu, ce sujet absolu, cette force toute-puissante est l'esprit de l'homme lui-même, c'est l'intériorité de l'individu – de quelques individus privilégiés, selon la formule encore aristocratique, ou de tout individu, selon la forme complètement embourgeoisée – : élagué de son fond vétéro-transcendantaliste, ramené à la mesure de la psychologie individuelle, la position critique de l'*esthétisme romantique* peut alors être phagocytée dans l'idéologie modernobourgeoise de la liberté de l'individu. Si l'*esthétisme aristocratico-transcendantaliste* trouvait dans l'expérience poético-esthétique la dernière possibilité de la révélation de la force transcendante dont quelques hommes privilégiés étaient les *media*, l'*esthétisme bourgeois* croit que l'expérience poético-esthétique soit le lieu privilégié – et inoffensif – où puisse

encore être exercée l'illusion de la liberté de l'individu. Ainsi, en tant que sources momentanées d'expériences extraordinaires, impossibles dans la vie quotidienne rigidement rationalisée et, pourtant, soigneusement offertes par les institutions à la masse, les œuvres d'art deviennent les garanties éphémères de la liberté promise : l'excès de l'expérience esthétique fait maintenant partie de la rationalisation de la vie psychique, offre le défoulement momentané dont tout bon travailleur a besoin. Cette contestation, purement formelle, n'est pas seulement neutralisée, mais se traduit en une action, en un effet, concrets apologétiques.

À travers le cas d'Epstein, nous avons ainsi essayé de montrer le caractère *réactionnaire* d'une certaine critique, d'une certaine opposition, aux valeurs et rapports modernobourgeois : par notre analyse, nous avons essayé de montrer combien certains appels même révolutionnaires lancés après la Révolution Française, notamment, défendaient, en réalité, les valeurs transcendantalistes et aristocratiques typiques de la Tradition – certes, sous une forme *moderne* qui, en raison de la conjoncture historique et de son passage à une position de contre-attaque, avait dû s'approprier d'une rhétorique militante, voire révolutionnaire.

INDEX DES NOMS

- ABEL, Richard : 428, 430, 460
ABRAMOWSKI, Edward Józef : 509
ADALBÉRON de Laon : 250n
ADAM, Paul : 134
ADORNO, Theodor W. [et dérivés] : 84, 118n, 153, 192, 215, 219, 243, 291n, 366, 369-370, 387, 391, 465
AGEL, Henri : 442
ALBERA, François : 42, 45, 50, 119-154, 158, 174-175, 198, 312, 322n, 332n, 336-337, 389, 415, 431, 438, 566, 569, 570, 572n
ALLENDY, René : 500
AMENGUAL, Barthélémy : 427, 430-431
ANTHEIL, George : 144
ANTOINE, André : 433
ANTONI, Carlo : 255
APOLLINAIRE, Guillaume : 185, 553
ARAGON, Louis : 410, 548
ARENDR, Hannah : 195
ARISTARCO, Guido : 443
ARISTOTE [et dérivés] : 259, 274n
ARNOUX, Alexandre : 414, 455
ARTAUD, Antonin : 21, 23, 33, 384, 410, 430n, 440, 466, 519
AUGUSTENBOURG, Friedrich Christian II von : 78n
AUGUSTIN d'Hippone (Saint) : 251
AUMONT, Jacques : 436-437, 440-441, 446, 459, 485
BAADER, Franz Xaver von : 285
BACHELARD, Gaston : 444, 445
BACON, Francis : 273
BAKOUNINE, Mikhaïl A. : 68, 70
BALÁZS, Béla : 441
BALLA, Giacomo : 381, 499n
BALTHUS (Balthasar Klossowski) : 384
BARBARO, Umberto : 19
BARONCELLI, Jacques de : 426n
BARRAULT, Émile : 316-317, 322, 335
BARRY, Iris : 117
BARTHES, Roland : 161n, 184, 212n, 215, 220-222, 225-226, 239, 241
BATAILLE, Georges : 291
BATTINI, Michele : 530-531
BATTISTI, Eugenio : 185, 186
BAUDELAIRE, Charles : 34, 35, 162, 172, 173n, 174, 177, 189, 190n, 192-193, 201, 205, 206, 214, 236, 366, 434, 576
BAZIN, André : 127n
BAZIN, Germain : 46, 69, 91n
BEAUDOUIN, Nicolas : 500
BEAUMONT, Étienne de : 59

- BEETHOVEN, Ludwig van : 495
- BELTING, Hans : 243
- BENJAMIN, Walter [et dérivés] : 42, 84, 90-93, 95, 97, 111, 112, 113n, 115, 119, 147, 368, 390, 404n, 413-416, 445-447, 453-460, 468, 561, 568-569
- BENOÎT-LÉVY, Jean : 462
- BENTHAM, Jeremy : 352
- BERG, Brigitte : 52, 64
- BERGSON, Henri [et dérivés] : 81n, 444, 445n, 447
- BERTETTO, Paolo : 61n
- BÈZE, Théodore de : 306
- BLANCHAR, Pierre : 466
- BLANQUI, Louis-Auguste : 68, 70
- BLAVATSKY, Helena : 496
- BLOCH, Ernst : 149n, 390
- BLOCH, Joseph : 30n
- BOCCIONI, Umberto : 499n
- BODMER, Johann Jakob : 256
- BÖHME, Jakob : 193
- BOILEAU, Nicolas : 254n, 501n
- BONAPARTE, Mathilde : 571n
- BONITO OLIVA, Achille : 239n
- BOUQUET, Jean-Louis : 556n
- BORDWELL, David : 427
- BOVIER, François : 42, 45-50, 52, 67, 84, 565
- BRANDI, Cesare : 168, 200-202
- BRECHT, Bertolt [et dérivés] : 175, 247, 414
- BRENEZ, Nicole : 42, 45, 50, 52-60, 63-64, 67-86, 89-92, 94n, 97, 119, 125, 128, 138, 140n, 146, 148, 152, 154, 215n, 248, 312, 437n, 438, 446-447, 458-459, 485, 489, 549, 566-570
- BRETON, André : 102n, 197, 379
- BRIK, Ossip : 151n
- BRUGNON, E. : 525
- BRUNELLESCHI, Filippo : 186
- BRUNIUS, Jacques B. : 428n, 429-430
- BRUNO, Giordano : 193
- BUBNER, Rüdiger : 364, 366
- BUNUEL, Luis : 387, 430n
- BURCH, Noël : 48, 428
- BÜRGER, Peter [et dérivés] : 42-43, 90, 91n, 97-101, 109, 115, 119, 127-128, 135, 138, 147-149, 162n, 175, 177-178, 183, 209-213, 235, 239n, 243-244, 246, 282n, 337, 354, 355, 364-390, 394, 401-403, 406, 418, 502, 568, 570
- BURKE, Edmund : 256n, 289
- BYRON, Lord [George Gordon] : 317
- CANUDO, Jeanne : 496
- CANUDO, Ricciotto [et dérivés] : 23, 99n, 100, 102, 123, 148, 415, 424, 425, 427, 434, 442n, 465, 495-496, 539, 548, 579
- CAPPELLANI, Albert : 433
- CARAVAGE (Michelangelo Merisi) : 367
- CARLYLE, Thomas : 313
- CASATI, Luisa : 384n
- CASSAGNE, Albert : 571n
- CASSIRER, Ernst : 275, 320n, 357, 358n
- CASTRO, Fidel [et dérivés] : 70
- CAVALCANTI, Alberto : 387
- CENDRARS, Blaise : 465, 466n, 541
- CÉZANNE, Paul : 36, 162
- CHABROL, Claude : 417
- CHACK, Paul : 528

CHAGALL, Marc : 64
 CHARLES VIII : 187
 CHATEAUBRIAND, François-René de [et dérivés] : 285, 317, 501, 518
 CHOMETTE, Henri : 430n
 CHOUX, Jean : 525n
 CHRISTIE, Ian : 45n
 CLAIR, Jean : 22, 194, 201-202, 229n, 409
 CLAIR, René : 144, 149, 430n, 443, 570
 COCTEAU, Jean : 23, 144n, 447-448, 548
 COLBERT, Jean-Baptiste [et dérivés] : 254, 255n
 COLLOMB, Michel : 201n, 204
 COMPAGNON, Antoine : 161n
 COMTE, Auguste : 313, 318
 CONIO, Gérard : 160n, 162n, 171-177, 190
 COSTA, Antonio : 429-430
 COTY, François : 502
 COURBET, Gustave : 247
 CRISPOLTI, Enrico : 197, 204
 CROCE, Benedetto [et dérivés] : 125, 245-246, 255, 264, 271-272, 278, 320n, 443, 579

 D'ANNUNZIO, Gabriele [et dérivés] : 100n, 356n, 384n, 465, 495-496, 579
 D'HOLBACH, Paul Thiry : 251n, 362-363
 DAIRE, Joël : 438
 DALÌ, Salvador : 186
 DALL'ASTA, Monica : 440-441
 DAMAS, Pierre : 515n
 DANTE (Alighieri) : 495
 DAUMIER, Honoré : 247
 DAUTRY, Jean : 318, 322
 DAVID, Jacques-Louis : 312n
 DE BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise : 285, 318, 475-477
 DE CHIRICO, Giorgio : 384
 DE HAAS, Patrick : 52-54, 59-60
 DE MAISTRE, Joseph : 161n, 285, 318
 DE MÉDICIS, Laurent : 187
 DE MEYRONNES, François : 278
 DE PILES, Roger : 355
 DE SAINT-MARTIN, Louis-Claude : 318
 DE SANCTIS, Francesco : 399-400
 DE STAËL, Germaine : 317
 DEBORD, Guy : 459, 489
 DEBUSSY, Claude : 59
 DEGAS, Edgar : 426
 DELACROIX, Eugène : 162
 DELAGE, Christian : 62-63
 DELEUZE, Gilles : 25-26, 29, 33, 125n, 444, 445n
 DELLA VOLPE, Galvano : 180, 578
 DELLUC, Louis [et dérivés] : 23, 100, 123, 415, 424-430, 433-434, 442n, 443, 449-452, 465, 495, 539, 541, 548, 552-553
 DÉMOCRITE d'Abdère : 356n
 DEPERO, Fortunato : 381
 DEPRUN, Jean : 558
 DERRIDA, Jacques : 291, 444
 DESCARTES, René [et dérivés] : 194, 254-256, 271, 275, 292, 395-396, 439, 473, 485, 543, 550, 580
 DESLAW, Eugène : 430n
 DEWEY, John : 273
 DICKENS, Charles : 247, 501n
 DIDEROT, Denis : 312n, 321n

DIDI-HUBERMAN, Georges : 22n
 DIRAC, Paul : 443
 DOMEcq, Jean-Philippe : 22n, 162n
 DORFLES, Gillo : 189-190
 DORIVAL, Bernard : 161n
 DOVJENKO, Aleksandr P. : 34, 97, 404, 412
 DREYER, Carl Theodor : 387
 DRUMMOND, Phillip : 49
 DU BELLAY, Joachim : 306
 DUBOIS, Louis-Ernest : 525
 DUBOS, Jean-Baptiste : 255n
 DUBY, Georges : 250
 DUCHAMP, Marcel : 36, 162n, 227, 384, 430n
 DUFOURCQ, Albert : 478, 480n, 482
 DUFRENNE, Mikel : 215-216
 DULAC, Germaine : 23, 46, 53-54, 56, 58-60, 81n, 91n, 100, 112, 123, 144, 415, 424-430, 433, 434, 443, 500
 DURAND, Jean : 433
 DURET, Théodore : 142

 EDDINGTON, Arthur : 442
 EGBERT, Donald D. : 128, 306, 312-314, 319, 337
 EGGELING, Viking : 58n, 59, 104n
 EIKHENBAUM, Boris M. : 45n, 450
 EISLER, Hanns : 118n, 149n, 243n, 465
 EISENSTEIN, Sergueï M. [et dérivés] : 18, 25-26, 29, 33-34, 386n, 387-389, 393, 397, 403-412, 442n, 447-458, 468, 560
 ELIADE, Mircea : 233
 ENFANTIN, Barthélémy Prosper [et dérivés] : 310-311, 318, 322, 342n
 ENGELS, Friedrich : 30n, 68, 82, 130n, 236n, 238, 283, 288, 382, 389
 ENZENSBERGER, Hans Magnus : 159, 167, 169, 195, 282n
 EPSTEIN, Jean [et dérivés] : 17-21, 23, 26, 33-34, 40-41, 43, 51, 58, 60, 100, 102n, 123, 144, 148, 339, 406-407, 410-411, 415, 421-562, 579-581
 EVOLA, Julius : 39, 377, 381, 383, 385, 483n

 FABRE D'OLIVET, Antoine : 318
 FALGUIÈRES, Patricia : 69, 128n, 186
 FAURE, Élie : 557
 FERRY, Luc : 162n, 394-396
 FEUERBACH, Ludwig : 264n, 283, 296n
 FEUILLADE, Louis : 146n, 433
 FICHTE, Johann Gottlieb : 376-377, 391n
 FIESCHI, Jean-André : 428
 FORD, Charles : 433, 437n
 FOUCAULT, Michel [et dérivés] : 89, 291
 FOURIER, Charles [et dérivés] : 129-130, 131n, 316-317, 332
 FRA' ANGELICO : 414, 455
 FRANCASTEL, Pierre : 186-187
 FRANCE, Anatole : 501n, 521n
 FRANÇOIS Ier : 186-187
 FRÉDÉRIC II de Prusse : 255n
 FREGE, Gottlob : 271
 FRESCOURT, Henri : 556n
 FREUD, Sigmund : 222-223, 509

 GANCE, Abel : 25-26, 33, 97, 100, 123, 144, 146, 414-415, 424-425, 427n, 428, 430, 433, 434, 436n, 437n, 443, 455, 457, 463n, 464n, 465-466, 496-497, 500

- GAUTIER, Théophile : 130, 162, 201, 501n,
576
- GEORGE, Waldemar : 500
- GEORGES, Alexandre : 525, 528, 529
- GÉRARD de Cambrai : 250n
- GÉRICHAULT, Théodore : 247, 356
- GHALI, Noureddine : 45n, 46, 52n, 69, 430
- GIÁP, Vo Nguyen : 68
- GIOTTO di Bondone : 354n, 367, 390, 397
- GLEIZES, Albert : 499-500
- GOBINEAU, Arthur de : 417
- GODARD, Jean-Luc : 447
- GOETHE, Johann Wolfgang von : 317, 501n
- GOLDMANN, Lucien : 277-280, 321n
- GOLL, Yvan : 451n, 499n
- GÖRRES, Joseph : 285
- GOURMONT, Rémy de : 131, 133, 136, 501,
518, 521n
- GOZZANO, Guido : 356n
- GRAMSCI, Antonio [et dérivés] : 20, 27, 65n,
88, 125, 147, 154, 245, 299, 302, 304
- GRECO, le (Domínikos Theotokópoulos) : 356
- GREENBERG, Clement [et dérivés] : 12, 122,
154n, 160, 181-188, 191-192, 202, 254,
263
- GREFFULHE, comtesse (Élisabeth de Riquet
de Caraman-Chimay) : 384n
- GRIERSON, John : 117
- GRIS, Juan : 500
- GROTIUS, Hugo : 275
- GROYS, Boris : 22, 194, 409
- GUEVARA, Ernesto « Che » : 68
- GUICHARNAUD, Jacques : 558
- GUIGUENO, Vincent : 438
- HABERMAS, Jürgen [et dérivés] : 43, 86, 94n,
110, 180, 192, 217, 249-254, 259, 261-
266, 287-298, 300, 303, 348, 363, 398,
415, 505, 519
- HADJINICOLAOU, Nicos : 129, 180, 239n,
307, 312, 315, 337
- HAGENER, Malte : 42, 45, 50, 88-121, 123-
126, 128, 136n, 138, 140, 146n, 147-
148, 150, 152, 153n, 154, 174, 389,
415, 429, 465, 566-570
- HALÉVY, Léon : 310-322, 328, 329n, 330n,
331n, 332n, 333-335, 338, 340, 342,
352
- HALLER, Karl Ludwig von : 285
- HAMANN, Johann Georg : 256
- HARRIS, Errol E. : 258, 265-271, 274, 281-
282, 284, 354, 356-357, 361, 371, 406
- HAUSER, Arnold : 22, 29, 180, 207, 243-244,
277, 302-303, 399
- HAYAKAWA, Sessue : 541
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [et dérivés] :
65n, 84n, 86, 90n, 91n, 110, 187-188,
252-253, 260-263, 264n, 274, 282-283,
286-289, 292-293, 295, 298-299, 300n,
305, 348, 355, 363, 366n, 375-376,
389, 391, 486, 509
- HEIDEGGER, Martin : 84n, 291
- HEINE, Heinrich : 282
- HEISENBERG, Werner : 273n
- HENRI II : 306
- HERDER, Johann Gottfried : 256
- HILAIRE, Georges : 499n
- HILLAIRET, Prosper : 438

HITCHCOCK, Alfred : 25, 33
 HITLER, Adolf [et dérivés] : 26, 33, 219, 506
 HOBBS, Thomas : 358
 HOBBSAWM, Eric J. : 300
 HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : 224n
 HOMÈRE [et dérivés] : 337, 400, 578n
 HORKHEIMER, Max : 84, 192, 273-275, 278, 291n
 HUGNET, Georges : 430n
 HUME, David : 233, 269, 273
 HUYSMANS, Joris-Karl : 322n, 356, 501n
 HUYSEN, Andreas : 174-177, 184

 IVENS, Joris : 96n, 117, 388

 JACOBS, Lewis : 412-413
 JAMES, William : 273
 JANSON, Horst Waldemar : 243n, 373n
 JARRY, Alfred : 133n
 JASSET, Victor-Hippolyte : 433
 JAKOBSON, Roman : 83n
 JDANOV, Andreï [et dérivés] : 389, 411
 JEAN PAUL (Johann Paul Friedrich Richter) : 375
 JEANNE, René : 433
 JEANS, James : 443
 JIMENEZ, Marc : 22n
 JOACHIM de Flore : 480
 JOSEPH II (Empereur du Saint Empire) : 255n
 JOYCE, James : 181n, 452
 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice : 162n

 KANDINSKY, Vassily : 34, 150, 193, 227-228, 230, 232, 236, 380, 384, 395, 408, 434, 448, 576
 KANT, Immanuel [et dérivés] : 70, 75-81, 138, 155, 182-183, 187, 191, 193, 254, 256, 261-266, 274, 292, 297, 365n, 391n, 407, 444, 473, 485, 495
 KEROUAC, Jack : 195
 KLEE, Paul : 181n, 193, 227, 384
 KOSTELANETZ, Richard : 43, 163-168, 170-171, 175n, 178-182, 189, 193, 199, 201, 204, 215n, 232, 301, 536
 KROLL, Klaus : 63
 KYROU, Ado : 430n

 L'HERBIER, Marcel : 60, 100, 123, 424-425, 428, 430, 433-434, 436n, 443, 539, 548, 555
 LABRIOLA, Antonio : 117n
 LAMENNAIS, Félicité Robert de : 285
 LANDAU, Igor : 437n
 LANGLOIS, Henri : 425-427, 434, 464
 LAVERDANT, Gabriel-Désiré : 316-317
 LE BRUN, Annie : 446
 LE CORBUSIER (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) : 454, 500
 LE NAIN, Antoine, Louis et Mathieu : 367
 LEBRAT, Christian : 52-54, 58-59
 LÉGER, Fernand : 64, 144-145, 149, 430n, 570
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm [et dérivés] : 280
 LEMERCIER, Népomucène : 311
 LÉNINE (Vladimir I. Oulianov) [et dérivés] : 68, 70-72, 74, 77, 139n-140n, 389, 412
 LÉONARD de Vinci : 367, 397
 LEPROHON, Pierre : 429, 433, 436-437
 LEROUX, Pierre : 130n

LEVINSON, André : 500
 LIEBMAN, Stuart : 438
 LINDER, Max : 433
 LINDSAY, Vachel : 442n
 LISTA, Giovanni : 427n
 LOCKE, John : 273, 358n
 LOUIS XI : 186
 LOUIS XII : 187
 LOUIS XIV : 255n, 524
 LOUNATCHARSKI, Anatoli V. : 412
 LUCINI, Gian Pietro : 496n
 LUCRÈCE : 356n
 LUHMANN, Niklas : 90
 LUKÁCS, Georg [et dérivés] : 22, 27-29, 43,
 79, 192, 197, 224n, 226, 256, 266, 283,
 289, 291, 365n, 390-400, 406, 408-409,
 456, 503, 530, 533-538, 580
 LULLE, Raymond : 542
 LUMIÈRE, Auguste et Louis : 433
 LUNDEMO, Tron : 438
 LYOTARD, Jean-François : 76, 80

 MALÉVITCH, Kasimir : 150, 227, 230, 384-
 385
 MALLARMÉ, Stéphane : 162
 MANDROT, Hélène de : 59, 106n, 388
 MANET, Édouard : 35-36, 356, 426n
 MANN, Heinrich : 103
 MANN, Thomas : 397
 MAO, Zedong [et dérivés] : 68, 70
 MARCUSE, Herbert : 71, 82-84
 MAREY, Étienne-Jules : 402
 MARINETTI, Filippo Tommaso : 26, 142n,
 212, 382n, 388, 500
 MARX, Karl [et dérivés] : 22n, 34, 43, 68, 70,
 82, 84, 91n, 112, 153n, 201-202, 215-
 216, 236n, 248, 251, 260, 283, 286,
 288, 295-299, 300n, 304, 323, 329,
 382-383, 386-387, 389, 392-394, 398-
 399, 441, 446, 450, 457, 478-480, 509,
 521, 523, 538, 569, 571
 MAZARIN, Jules Raymond : 523-524
 MEHRING, Franz : 30n
 MÉLIÈS, Georges : 432-433
 MERLEAU-PONTY- Maurice : 444
 METZ, Christian : 442
 MICHEL-ANGE (Buonarroti) : 356
 MICIC, Ljubomir : 451n
 MILHAUD, Darius : 144n, 500
 MITRY, Jean : 59n, 85n, 433, 442
 MOHOLY-NAGY, László : 97
 MONDRIAN, Piet : 227, 384
 MONET, Claude : 426
 MONTAGU, Ivor : 103
 MORÉAS, Jean : 141n
 MORIN, Edgar : 446, 550, 552, 554-555, 557-
 561
 MÖSER, Justus : 256
 MOUSSINAC, Léon : 102, 441
 MOUTAULT, Louis : 463n
 MÜLLER, Adam Heinrich : 285
 MÜNZENBERG, Willy : 103, 114
 MURALT, Béat Louis de : 256
 MURNAU, Friedrich Wilhelm : 427n
 MUSSOLINI, Benito [et dérivés] : 388-389,
 472, 502
 MUYBRIDGE, Eadweard : 402
 MYRGA, Laurence : 124

NAPOLÉON I [et dérivés] : 39, 154, 253, 574
 NAPOLÉON III [Louis-Napoléon] : 300
 NEWTON, Isaac [et dérivés] : 271, 356
 NIETZSCHE, Friedrich [et dérivés] : 22, 29, 39, 82-83, 84n, 205, 289-291, 295, 298, 300, 379, 389, 395-396, 422, 444-445, 447, 477, 483, 493, 495, 497, 499, 501, 503, 507, 519, 533, 536-538, 559, 580
 NILSEN, Vladimir : 450
 NOAILLES, Charles de : 59
 NOGUEZ, Dominique : 49, 52n, 55n, 64, 81-83, 121, 215n, 222, 536
 NOVALIS (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) : 39, 257, 289, 293-294, 377, 380, 383, 475, 576

 ORESME, Nicole : 278
 ORTEGA Y GASSET, José : 205, 226, 234, 291, 378-379, 381, 576
 OSSIAN : 337
 OZENFANT, Amédée : 454, 500

 PAÏNI, Dominique : 53, 56-58, 81, 83n, 248
 PAINLEVÉ, Jean : 57, 64
 PAÏWA [PAÏVA], (Esther Lachmann) : 571n
 PANOFSKY, Erwin : 163
 PAPINI, Giovanni : 538
 PASQUIER, Estienne : 39-40, 43, 183, 187, 301, 306-309, 332, 351
 PASOLINI, Pier Paolo : 447
 PAVOLOZKY, Jacques : 499
 PAZ, Octavio : 162, 199-202, 247-248
 PEIRCE, Charles Sanders : 273
 PÉLADAN, Josephin : 356
 PELETIER [PELLETIER], Jacques : 306
 PERRET, Léonce : 433
 PICABIA, Francis : 57, 430n
 PICASSO, Pablo : 181n, 243-244, 373n
 PIE IX : 87n
 PIERRE-QUINT, Léon : 454
 PIQUERAZ, Juan : 106n
 PISSARRO, Camille : 426
 PLATON [et dérivés] : 39, 98, 130, 193, 250, 259, 274, 283, 355, 358n, 446, 468, 476-477, 481, 505, 507n, 544, 578
 POGGIOLI, Renato : 21, 50n, 159, 162n, 180, 184, 209-214, 220-222, 241, 243-244, 286, 307
 PORTE, Pierre : 556n
 POUDOVKINE, Vsevolod I. : 34, 412, 442n, 449, 451
 POUND, Ezra : 36, 538
 POUSSIN, Nicolas [et dérivés] : 244, 355
 PRAMPOLINI, Enrico : 106n, 388
 PRIMATICE [Francesco Primaticcio] : 186
 PROUDHON, Pierre-Joseph [et dérivés] : 70, 129, 135, 480n

 RAGGHIANI, Carlo Ludovico : 443, 495
 RANCIÈRE, Jacques : 446
 RAUSCH von TRAUBENBERG, Konstantin [probab.] : 525
 RAY, Man : 144, 145n, 149, 384, 387, 430, 570
 READ, Herbert : 181-182
 REICH, Wilhelm : 414
 RENAN, Ernest : 501
 RENÉ Ier : 186

REYNES MONLAUR, Mlle : 528
 RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de : 254, 255n, 523-524
 RICHTER, Hans : 58n, 59, 100, 104n, 123n, 144n, 227, 387
 RIEFENSTAHL, Leni : 26, 62, 106n, 117, 143, 414
 RIMBAUD, Arthur [et dérivés] : 162, 215, 282n, 366, 407
 ROBISON, Artur : 427n
 RODRIGUES, Olinde : 310-312, 318, 322n, 342n
 ROHMER, Eric : 416-417
 ROLL, Eric : 277n
 ROMAINS, Jules : 461, 531
 RONSARD, Pierre de : 306
 ROSENBERG, Harold : 181, 189-191, 195, 199, 423
 ROSENKRANZ, Karl : 288
 ROSSO FIORENTINO (Giovanni Battista di Jacopo) : 186
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 256, 320n, 321n, 323n, 345
 RUBENS, Pierre Paul [et dérivés] : 355
 RUSSELL, Bertrand : 269-271
 RUTTMANN, Walter : 97, 100, 104n, 106, 116n, 388, 410
 SABATIER, Apollonie : 571n
 SADE, Donatien Alphonse François de : 251
 SADOUL, Georges : 425, 427, 433, 441
 SAINT-ÉVREMOND, Charles de : 256
 SAINT-POINT, Valentine de : 496
 SAINT-SIMON, Henri [et dérivés] : 39, 43, 68, 73-74, 88, 119, 127-130, 131n, 134n, 135, 139, 148, 151-152, 207, 301-302, 304-352, 411, 567, 569, 576
 SANGUINETI, Edoardo : 162n, 169-170, 180, 195-198, 232n, 241, 356n
 SATIE, Erik : 144n
 SAVIGNY, Friedrich Karl von : 285
 SAVINIO, Alberto : 367
 SCÈVE [SEVE], Maurice : 306
 SCHAEFFER, Jean-Marie : 79n, 83n, 84n, 538
 SCHAUB-KOCH, Émile : 557
 SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von : 39, 257, 259, 283n, 298, 377, 475, 535n
 SCHILLER, Johann Christoph Friedrich [et dérivés] : 76-83, 138, 293
 SCHMITT, Carl : 288-289
 SCHOPENHAUER, Arthur [et dérivés] : 39, 84n, 257, 259, 298, 389, 495, 532-535
 SCOTT, Walter : 317, 501n
 SEIGEL, Jerrold : 425n
 SENTY, Ambroise : 342-343
 SÉVÉRIN-MARS : 414, 455
 SHAKESPEARE, William : 311
 SITNEY, P. Adams : 52n
 SOCRATE [et dérivés] : 283, 298, 300n, 372
 SOREL, Georges : 255
 SOUKAZ, Lionel : 446, 481, 506
 SOURIAU, Étienne : 558
 SPENCER, Herbert : 524
 SPINOZA, Baruch : 444-445
 STALINE (Iossif V. Djougachvili) [et dérivés] : 70, 84, 452, 468
 STOOSS, Toni : 114n

STRAUSS, David Friedrich : 282
 STRAVINSKY, Igor : 144n, 243
 SULZER, Johann Georg : 312n
 SURVAGE, Léopold : 23

 TAINÉ, Hippolyte : 255, 501n
 TATLINE, Vladimir I. : 173n
 TEIGE, Karel : 170, 243-244
 TELLIER, Armand : 124
 THIÉRY, Natacha : 446, 503
 THOMAS d'Aquin (Saint) : 278
 TITIEN (Vecellio) : 356
 TOGNOLOTTI, Chiara : 437, 503
 TOLSTOÏ, Léon : 247
 TROTSKY (Lev D. Bronstein) : 70, 350
 TURVEY, Malcolm : 439, 441, 503
 TYNIANOV, Iouri : 442n, 450
 TZARA, Tristan : 291, 378, 380, 385

 VALÉRY, Paul : 180
 VALLOTTON, Benjamin : 525
 VARÈSE, Edgar : 182n
 VÉLAZQUEZ, Diego : 356, 367
 VERTOV, Dziga : 34, 447
 VIAZZI, Glauco : 442-443
 VICHI, Laura : 429, 437, 462, 542

 VIEL, Marguerite : 464
 VIGO, Jean : 443
 VINCENT, Carl : 433
 VIRILIO, Paul : 125n
 VASARI, Giorgio : 355
 VOLTAIRE (François-Marie Arouet) : 255n,
 321n, 323n, 345, 501n, 518
 VUILLERMOZ, Émile : 23, 123

 WAGNER, Richard : 495
 WALL-ROMANA, Christophe : 435, 438, 445-
 462, 466-468, 477, 481, 506, 531
 WEBER, Max : 249
 WEBERN, Anton : 167
 WEBSTER LEADBEATER, Charles : 500n
 WELLS, Herbert George : 384n
 WHEELER, Arthur : 59
 WINCKELMANN, Johann Joachim : 256
 WIND, Edgar : 191, 195, 197-198, 205, 209,
 236, 244
 WITTGENSTEIN, Ludwig : 270-271
 WOLLEN, Peter : 105

 YON de JONAGE, Paul [probab.] : 525

 ZOLA, Émile : 247, 397, 399, 456, 571-572

BIBLIOGRAPHIE

SECTION I

L'ART D'AVANT-GARDE

I.1. Sélection de textes sur la question de l'art d'avant-garde

Cette sélection privilégie la période précédant la Seconde Guerre Mondiale et ne comprend pas les monographies, les catalogues d'exposition, etc. sur les mouvements et membres de l'art d'avant-garde, ni les écrits des artistes d'avant-garde eux-mêmes

AA. VV., *Esthétique et marxisme*, Paris, UGE, 1974.

AA. VV., *Contrechamps*, n. 3, septembre 1984 [« Avant-garde et tradition »].

AA. VV., *Avant-garde et modernité*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1988.

AA. VV., *Esprit*, n. 173, 179 et 185, juillet-août 1991, février 1992 et octobre 1992.

AA. VV., *Télérama*, dossier spécial « Art contemporain : le grand bazar », octobre 1992.

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* [1958], trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

Id., *Introduction à la sociologie de la musique* [1962], trad. V. Barras et C. Russi, Mésigny, Contrechamps, 1994.

- Id., *Théorie esthétique* [1970], trad. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1995.
- APOLLINAIRE Guillaume, « La jolie rousse », in Id., *Calligrammes* [1918], Paris, Flammarion, 2013, p. 197.
- BARRAULT Émile, *Aux artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts – Doctrine de Saint-Simon*, Paris, Mesnier, 1830.
- BARTHES Roland, « À l'avant-garde de quel théâtre ? » [1956], in Id., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- Id., « Le théâtre français d'avant-garde » [1961], in Id., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 297.
- BATTISTI Eugenio, *In luoghi di avanguardia antica*, Reggio de Calabre, Casa del Libro, 1979.
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* [1983], trad. J. F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1989.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1925-1928], trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985.
- Id., « L'auteur comme producteur » [1934], in Id., *Essais sur Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 107.
- Id., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935-1939], trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, in Id., *Œuvres*, vol. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 67 et 281.
- Id., « Sur le concept d'histoire » [1942], in Id., *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 427.
- BERNARD Édina, *1905-1945. L'art moderne*, Paris, Larousse, 1999.
- BRANDI Cesare, *La fine dell'avanguardia* [1949], Macerata, Quodlibet, 2009.
- Id., *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.
- BRITT David (dir.), *L'art moderne. De l'Impressionnisme au Post-Modernisme* [1974, 1975, 1989], trad. G. Minelli, V. Morlot, B. Blavier, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- BUCH Esteban, RIOUT Denys et ROUSSIN Philippe (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.
- BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde* [1974], trad. J.-P. Cometti, Paris, Questions Théoriques, 2013.

- Id., « Pour une définition de l'avant-garde », in RITTER Henriette (dir.), *La révolution dans les lettres*, Amsterdam – Atlatana, Rodopi, 1993.
- BURGOS Jean et SANGUINETI Edoardo, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1995.
- CALINESCU Matei, *Five faces of modernity : modernism, avant-garde, decadence, kitsch, post-modernisme* [1977], Durham, Duke University Press, 1987.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005.
- CLAIR Jean, *Marcel Duchamp ou le Grand fictif. Essai de mythanalyse du Grand Verre*, Paris, Galilée, 1975.
- Id., *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.
- COCKCROFT Eva, « Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War », in *Artforum*, n. 10, juin 1974.
- CONIO Gérard et SERS Philippe, *Les avant-gardes : entre métaphysique et histoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002.
- CONIO Gérard, *Modernisme et modernité*, Villeurbanne, Nouveau Musée – Institut d'Art Contemporain, 1996.
- CRISPOLTI Enrico, *Come studiare l'arte contemporanea*, Rome, Donzelli, 2005.
- DAUTRY Jean, « Nouveau Christianisme ou Nouvelle Théophilantropie ? Contribution à une idéologie religieuse de Saint-Simon », in *Archives de sociologie des religions*, n. 20, 1965, p. 7.
- DE MÈREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* [1994], Paris, Larousse – Sejer, 2004.
- DELLA VOLPE Galvano, *Critica del gusto* [1960], Milan, Feltrinelli, 1971 [notamment, l'annexe intitulé « Sul concetto di “avanguardia” », p. 159].
- DIDI-HUBERMAN Georges, « D'un ressentiment en mal d'esthétique », in *Lignes*, n. 22, juin 1994, p. 21.
- DOMECQ Jean-Philippe, *Artistes sans art ?*, Paris, Éditions Esprit, 1994.
- Id., *Misère de l'art*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- Id., *Une nouvelle introduction à l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 2004.
- DORFLES Gillo, « Valeurs socio-esthétiques dans quelques courants de l'art conceptuel »,

- in AA. VV., *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, UGE, 1975
- DORIVAL Bernard (dir.), *Histoire de l'art. IV. Du Réalisme à nos jours*, Paris, Gallimard, 1969.
- DRIJKONINGEN Fernand, « Surréalisme et anarchisme entre les deux guerres », in *Anarchia*, n. 3, 1989, p. 39.
- DUFRENNE Mikel, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974.
- EGBERT Donald D., « The Idea of “Avant-garde” in Art and Politics », in *The American Historical Review*, LXXIII, n. 2, December 1967, p. 339.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, 1978.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, « Les apories de l'avant-garde » [1962], in Id., *Culture ou mise en condition ?*, trad. B. Lortholary, Paris, UGE, 1973, p. 19.
- EVOLA Julius, *Arte astratta. Posizione teorica* [1920]; réédité in EVOLA Julius et VIVARELLI Curzio, *Arte astratta – L'alchimia delle dissonanze*, Padoue, Edizioni di Ar, 2009.
- Id., « Sul significato dell'arte modernissima », in *Saggi sull'idealismo magico* [1925], Genova, I Dioscuri, 1989.
- FALGUIÈRES Patricia, *Le Maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle*, Paris, Gallimard, 2004.
- FERRER Mathilde (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- FRANCASTEL Pierre, *Histoire de la peinture française*, Paris, Gonthier, 1976.
- GREENBERG Clement, « Avant-garde et Kitsch » [1939], in Id., *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindri, Paris, Macula, 2014.
- Id., « La peinture moderniste » [1965], trad. A.-M. Lavagne, *Peinture. Cahiers théoriques*, n. 8-9, 1974, p. 33.
- GUALDONI Flaminio, *Art. Les mouvements artistiques du XXe siècle. Du Post-Impressionnisme aux Nouveaux Médias*, trad. C. S. Mazéas, J. Nicolas, P. de Sarrazin, E. Giumelli, M. M. Kechler, L. Cruz-Valer Meijer, Milan, Skira, 2008.
- HADJINICOLAOU Nicos, « Sur l'idéologie de l'avant-gardisme », in *Histoire et Critique des Arts*, n. 6, juillet 1978, p. 49.

- [HALÉVY Léon], « Introduction » à AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825, p. 1.
- [HALÉVY Léon et SAINT-SIMON Henri], « L'artiste, le savant et l'industriel. Dialogue », in AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825, p. 331.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- Id., *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999.
- Id., *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- Id., *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution esthétique*, Paris, Gallimard, 2014.
- HUYSEN Andreas, *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- JANSON Horst Waldemar, *Histoire de l'Art. Panorama des Arts Plastiques des origines à nos jours* [1962], trad. Y. Ostria et S. Bologna, Gennevilliers, Ars Mundi, 1991.
- JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016.
- Id., *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.
- KOSTELANETZ Richard, « What is Avant-Garde ? », in Id. (dir.), *The Avant-garde Tradition in Literature*, Buffalo, Prometheus Books, 1982.
- Id., *A Dictionary of the Avant-garde*, New York, Schirmer Books, 2000.
- LACHAUD Jean-Marc et NEVEUX Olivier (dir.), *Changer l'art, transformer la société*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Id., « Arts et révolution. Sur quelques éléments théoriques et pratiques », in *Actuel Marx*, n. 45, 2009, p. 12.
- LACHAUD Jean-Marc (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LACHAUD Jean-Marc, *B. Brecht, G. Lukács, questions sur le réalisme*, Paris, Anthropos, 1981.
- Id., *Marxisme et philosophie de l'art*, Paris, Anthropos, 1985.

- Id., *Art et aliénation*, Paris, PUF, 2012.
- Id., *Que peut (malgré tout) l'art ?*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Id., *Collages, montages, assemblages au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- LAVARDANT Désiré, « De la mission de l'art et du rôle des artistes », in *La Phalange. Revue de la science sociale*, II et III livraisons, t. I, 1845, p. 253.
- LÖWY Michael, *L'étoile du matin. Surréalisme et marxisme*, Paris, Éditions Syllepse, 2000.
- Id., « L'irréalisme critique », in *Actuel Marx*, n. 45, 2009, p. 52.
- LUCIE-SMITH Edward, *Les mouvements artistiques depuis 1945 [1969-1995]*, trad. P.-R. Rouillon, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- LUKÁCS Georg, *La signification présente du réalisme critique [1958]*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.
- ORTEGA Y GASSET José, *La déshumanisation de l'art [1925]*, Paris, Allia, 2014.
- PASQUIER Estienne, *Les recherches de la France*, Paris, Laurens Sonnius et Compas d'Or, 1621.
- PAZ Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde [1974]*, trad. R. Munier, Paris, Gallimard, 1987.
- POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
- POLETTI Federico, *L'art au XXe siècle – I. Les avant-gardes [2005]*, trad. D. Férault, Paris, Hazan, 2006.
- READ Herbert, *La philosophie de l'art moderne [1964]*, trad. S. Manceau, Paris, Éd. Sylvie Messinger, 1988.
- ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argument esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Id., *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.
- ROSENBERG Harold, *La tradition du nouveau [1959]*, trad. A. Marchand, Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- SANGUINETI Edoardo, *Guido Gozzano*, Turin, Einaudi, 1966.
- Id., *Ideologia e linguaggio*, Milan, Feltrinelli, 1975.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992.
- SEIGEL Jerrold, *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930 [1986]*, trad. O. Guitard, Paris, Gallimard, 1991.

- SOMAINI Antonio, « Distinzione tra avanguardia e Kitsch nell'estetica modernista di Clement Greenberg », in MAZZOCUT-MIS Maddalena, *Dal brutto al Kitsch. Percorso antologico-critico*, Milan, CUEM, 2003, p. 311.
- STONOR SAUNDERS Frances, « Modern art was CIA "weapon" », in *The Independent*, 21 octobre 1995.
- TADIÉ Jean-Yves (dir.), *La littérature française*, vol. II, Paris, Gallimard, 2007.
- TEIGE Karel, *Le marché de l'art* [1936], trad. M. Gerghel, Paris, Allia, 2010.
- TODOROV Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 2001.
- VERDONE Mario, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale : autori, teorie, opere*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2005.
- WIND Edgar, *Art et anarchie* [1963], trad. P.-E. Dauzat, Gallimard, Paris 1988.

I.2. Sélection pluridisciplinaire de textes qui ont été utiles pour cette recherche, notamment sur les questions de la Modernité, de l'Âge Moderne et de l'Art Moderne

- AA. VV., *Déclarations des droits de l'homme et du citoyen de 1789 et autres textes issus de la Révolution française*, Paris, Larousse, 2019.
- AA. VV., *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Bossange Père, 1825.
- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* [1944], trad. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1989.
- ADORNO Theodor W. et DIRKS Walter (dir.), *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, vol. IV, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1956.
- ANTONI Carlo, *La lotta contro la ragione* [1942], Florence, Sansoni, 1968.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BATTINI Michele, *L'ordine della gerarchia. I contributi reazionari e progressisti alle crisi della democrazia in Francia, 1789-1914*, Turin, Bollati Boringhieri, 1995.
- BÉNICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- Id., *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque*

- dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, 1996.
- Id., *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique* [1977], Paris, Gallimard, 1995.
- Id., *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- BENJAMIN Walter, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, trad. P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, 1986.
- BOBBIO Norberto, *Da Hobbes a Marx*, Naples, Morano, 1965.
- CASSAGNE Albert, *La théorie de l'art pour l'art* [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des Lumières* [1935], trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966.
- COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- COMTE Auguste et SAINT-SIMON Henri, *Catéchisme des industriels*, Paris, Imprimerie de Sétier, 1823-1824.
- COOMARASWAMY Ananda K., « Samvega : Esthetic Shock » [1943], in Id., *Selected Papers*, Princeton, Princeton University Press, 1977, vol. I, p. 82.
- CROCE Benedetto, *Esthétique, comme science de l'expression et linguistique générale* [1902], trad. H. Bigot, Paris, Giard et Brière, 1904.
- Id., « Le due scienze mondane. L'Estetica e l'Economica », in *La Critica*, n. 29, 1931.
- DAUMARD Adeline, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Aubier, 1987.
- DE BONALD Louis-Gabriel-Ambroise, *Théorie du pouvoir politique et religieux dans la société civile, démontrée par le raisonnement et par l'histoire* [1796], in Id., *Œuvres*, Paris, Le Clere, 1843.
- DE PILES Roger, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, François Muguet, 1699.
- DE SANCTIS Francesco, « Zola e *L'assommoir* » [1879], in Id., *Saggi critici*, Bari, Laterza, 1965, vol. 3.
- DUBY Georges, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.
- ENGELS Friedrich, *Anti-Dühring. Monsieur E. Dühring bouleverse la science* [1878], trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- Id., *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* [1886], trad. É. Bottigelli, Paris, Éditions Sociales, 1979.

- EVOLA Julius, *La tradition hermétique* [1931], trad. Y. Tortat, Paris, Éditions Traditionnelles, 1962.
- Id., *Révolte contre le monde moderne* [1934], trad. P. Baillet, Paris – Lausanne, Trédaniel – L'Âge d'Homme, 2009.
- FERRY Luc, *Homo aestheticus* [1990], Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* [1913], trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1996.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne* [1956], trad. M.-F. Demet, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- FUMAROLI Marc, *La querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 2001.
- GOLDMANN Lucien, « La pensée des “Lumières” », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n. 4, 1967.
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison* [1948-1951], Paris, Gallimard, 1978-1996, 5 vol.
- GUÉNON René, *La crise du monde moderne* [1927], Paris, Gallimard, 1973.
- Id., *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Les Éditions Traditionnelles, 1946.
- HABERMAS Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], trad. M. B. de Launay, Paris, Payot, 1978.
- Id., *Le discours philosophique de la modernité* [1985], trad. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- HARRIS Errol E., *Pensée formelle, transcendantale et dialectique. Logique et réalité* [1987], trad. P. Muller et E. Vial, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.
- HAUPT Heinz-Gerhard, *Histoire sociale de la France depuis 1789* [1989], trad. F. Laroche, Paris, Éditions de la Maison des Sciences des Hommes, 1993.
- HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature* [1951], Paris, PUF, 2004.
- Id., *Philosophie der Kunstgeschichte*, Munich, C. H. Beck, 1958.
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'Âge Classique*, Éditions de Minuit, 1993.
- HEISENBERG Werner, *Physique et philosophie* [1958], trad. J. Hadamard, Paris, Albin Michel, 1971.

- HITLER Adolf, *Mon combat* [1925], trad. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, NEL, 2006.
- HORKHEIMER Max, *Éclipse de la raison* [1947], trad. J. Laizé, Paris, Payot, 1974.
- JÄCKEL Eberhard, *Hitler idéologue* [1969], trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, 1995.
- KANT Immanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974.
- LÉNINE, *Matérialisme et empiriocriticisme. Notes critiques sur une philosophie réactionnaire* [1909], Montreuil-sous-bois, Éditions Science Marxiste, 2009.
- Id., *Sur l'art et la littérature*, Paris, UGE, 1976, 3 vol.
- LÖWY Michael et SAYRE Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- Id., *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Éditions du Sandre, 2010.
- LUKÁCS Georg, *Goethe et son époque* [1934-1940], trad. L. Goldmann et P. Frank, Paris – Genève, Nagel, 1972.
- Id., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Aufbau Verlag, Berlin, 1956 [le deux seuls textes du recueil traduits en français sont : « Nietzsche, précurseur de l'esthétique fasciste » [1934], trad. J.-P. Morbois, disponible en ligne : <https://fr.scribd.com/document/217011099/Georg-Lukacs-Nietzsche-Esthetique-Fasciste> ; et « Introduction aux écrits esthétiques de Marx et Engels » [1945], trad. J.-P. Morbois, disponible en ligne : <https://fr.scribd.com/document/217015651/Georg-Lukacs-IntroEcritsEsthMarxEngels>].
- Id., *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975.
- Id., *Brève histoire de la littérature allemande. Du XVIIIe siècle à nos jours* [1944-45], trad. Lucien Goldmann et Michel Butor, Paris, Nagel, 1949.
- Id., *La destruction de la Raison* [1954], trad. S. George, A. Gisselbrecht et E. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 1958, 2 vol.
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste* [1848], Paris, Éditions Sociales, 1966.
- MARX Karl, *Œuvres philosophiques*, trad. J. Molitor, Paris, Champ Libre, 1981, 2 vol.
- NOVALIS, *Œuvres complètes*, trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, 2 vol.
- PANOFSKY Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*

- [1924], trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.
- PLATON, *La république*, trad. É. Chambry, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, t. VI-VIII.
- POUND Ezra, *Esprit des littératures romanes* [1910], trad. P. Alien, Paris, C. Bourgois, 1966.
- REICH Wilhelm, *La psychologie de masse du fascisme* [1933], trad. P. Kamnitzer, Paris, Payot, 1972.
- ROHMER Eric, « Le goût de la beauté » [1961], in Id., *Le goût de la beauté*, Paris, Flammarion, 1989.
- ROLL Eric, *A History of Economic Thought* [1938-1992], Londres – Boston, Faber & Faber, 1992.
- SAINT-SIMON Henri, *Nouveau Christianisme. Dialogues entre un conservateur et un novateur*, Paris, Bossange Père, 1825.
- SHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Système de l'idéalisme transcendantal* [1800], trad. C. Dubois, Louvain, Peeters, 1978.
- SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1794], trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1943.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et représentation* [1819], trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 2014.
- SOREL Georges, *Les illusions du progrès* [1908], Lausanne, L'Âge d'Homme, 2007.
- TAINÉ Hippolyte-Adolphe, *Les origines de la France contemporaine. L'ancien régime* [1875], Paris, Laffont, 2011.
- TAVIANI Paolo Emilio, *Il concetto di utilità nella teoria economica. Da Aristotele alla Nuova Scuola Viennese*, Florence, Le Monnier, 1968.
- TROTSKY Léon, *Littérature et révolution* [1923], trad. P. Frank, C. Ligny et J.-J. Marie, Paris, Julliard, 1964.
- VALÉRY Paul, « Léonard et les philosophes » [1929], in Id., *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1957.
- VASARI Giorgio, *Vies des plus célèbres peintres, sculpteurs et architectes* [1550-1568], trad. L. Leclanché, Paris, Tessier, 1842.

SECTION II

LE CINÉMA D'AVANT-GARDE

II.1. Sélection d'ouvrages sur le question du cinéma d'avant-garde

Cette sélection privilégie la période précédant la Seconde Guerre Mondiale et ne comprend pas les monographies sur les mouvements et membres du cinéma d'avant-garde, ni les histoires du cinéma à caractère général ou national

- ABEL Richard, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- ABEL Richard (dir.), *French Film Theory and Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- ADOLF Heinrich et KIENING Christian (dir.), *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912-1938)*, Zurich, Chronos Verlag, 2012.
- ADORNO Theodor W. et EISLER Hanns, *Musique de cinéma* [1969], trad. Jean-Pierre Hammer, Paris, L'Arche, 1972.
- AGEL Henri, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
- ALBERA François, *Albatros, des russes à Paris 1919-1929*, Milan – Paris, Mazzotta – Cinémathèque Française, 1995.
- Id., *L'avant-garde au cinéma* [2004], Paris, A. Colin, 2005.
- ALDAZABAL BARDAJI Peio, ALDAZABAL SERGIO Milagros et ROMAGUERA I RAMIÓ Joaquim (dir.), *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, San Sebastian, Euskadiko Filmategia, 1991.
- AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma des années Vingt : une quête de la modernité*, Lausanne – Paris, L'Âge d'Homme, 1990.
- ARISTARCO Guido, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Milan, Feltrinelli, 1965.

- Id., *Marx, le cinéma et la critique de film*, trad. B. Amengual, Paris, Lettres Modernes, 1972.
- Id., *L'utopia cinematografica*, Palerme, Sellerio, 1986.
- BASSAN Raphaël, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, Crisnée, Yellow Now, 2014.
- BERTETTO Paolo (dir.), *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Venise, Marsilio, 1983.
- BERTETTO Paolo et TOFFETTI Sergio (dir.), *Cinema d'avanguardia in Europa dalle origini al 1945*, Milan, Il Castoro, 1996.
- BORDWELL David, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Thèse de Doctorat, University of Iowa, 1974 ; puis publié par Arno Press, New York, 1980.
- BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris – Milan, Cinémathèque Française – Mazzotta, 2001.
- BRENEZ Nicole et ARNOLDY Edouard (dir.), *Cinéma/Politique – Série 1. Trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005.
- BRENEZ Nicole et JACOBS Bidhan (dir.), *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Sorbonne, 2010.
- BRENEZ Nicole, *Cinemas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.
- Id., *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Paris, Séguier – Archimbaud, 2006.
- BRUNIUS Jacques B., *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954.
- BURCH Noël, *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CAVENDISH Philip, *The Men with the Movie Camera. The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-garde Cinema of the 1920s*, New York, Berghahn, 2013.
- CREMERIUS Ursula, *Der Abstrakte Avantgardefilm. Ein Beitrag zur Film poesie*, Hambourg, 1986.
- CURTIS David, *Experimental Cinema*, New York, Universe Books, 1971.
- DE HAAS Patrick, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années Vingt*, Paris, Transédition, 1986.
- Id., *Cinéma absolu. Avant-garde, 1920-1930*, Paris, Mettray, 2018.

- DELAGE Christian, *La vision nazie de l'histoire, à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1989.
- DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- DONALD James, FRIEDBERG Anne et MARCUS Laura, *Close Up, 1927-1933. Cinema and Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- DRUMMOND Phillip (dir.), *Film as Film. Formal Experiment in Film, 1910-1975*, London, Hayward Gallery, 1979.
- DUNCAN Paul et YOUNG Paul (dir.), *Le cinéma expérimental*, trad. A. Le Bot, Paris, Taschen, 2009.
- ELDER R. Bruce, *Harmony + Dissent. Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*, Waterloo, Wilfried Laurier University Press, 2008.
- ESCOBAR Roberto et GIACCI Vittorio, *Il cinema del Fronte Popolare*, Milan, Il Formichiere, 1980.
- FISCHER Lucy, *Cinema by Design. Art Nouveau, Modernism, and Film History*, New York, Columbia University Press, 2017.
- FOFI Goffredo, *Il cinema del no. Visioni anarchiche della vita e della società*, Milan, Elèuthera, 2016.
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des Chartes, 1999.
- GHALI Nouredine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années Vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995.
- GIDAL Peter, *Materialist Film*, Londres, Routledge, 1989.
- GRAF Alexander et SCHEUNEMANN Dietrich (dir.), *Avant-garde Film*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- GUIDO Laurent, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.
- HAGENER Malte (dir.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York – Oxford, Berghahn, 2014.
- HAGENER Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the*

- Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- HILLAIRET Prosper, LEBRAT Christian et ROLLET Patrice, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde, 1923-1983*, Paris, Paris Expérimental, 1985.
- HOORMANN Anne, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, Munich, W. Fink, 2003.
- HORAK Jan-Christopher, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
- KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma* [1953], Paris, Ramsay, 1985.
- LAWDER Standish D., *Le cinéma cubiste* [1975], trad. C. Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 1994.
- LEBRAT Christian, *Cinéma radical*, Paris, Paris Expérimental, 2008.
- LEITNER Angelika et NITSCHKE Uwe (dir.), *L'avant-garde cinématographique allemande des années 20*, Munich, Goethe-Institut, 1989.
- LEMAÎTRE Maurice, *Notes sur les classiques du film d'avant-garde*, Paris, Centre de Créativité, 1996.
- LISTA Giovanni, *Le cinéma futuriste*, Paris, Paris Expérimental, 2010.
- LUKÁCS György, *Préface* [1965] à Guido Aristarco, *Marx, le cinéma et la critique de film*, trad. Barthélémy Amengual, Paris, Lettres Modernes, 1972.
- MACDONALD Scott, *Avant-Garde Film. Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MACKENZIE Scott (dir.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 2014.
- MANVELL Roger Arnold (dir.), *Experiment in the Film*, Londres, Grey Walls Press, 1949.
- MEKAS Jonas, *Movie Journal. The Rising of the New American Cinema, 1959-1971*, New York, Columbia University Press, 2016.
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo – L'Éclat, 2006.
- MITRY Jean, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives* [1971], Paris, Seghers, 1974.
- MOUSSINAC Léon, *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1946.
- MURCIA Claude et TAMINIAUX Pierre (dir.), *Cinéma-Art(s) plastique(s)*, Paris –

- Budapest – Turin, L'Harmattan, 2004.
- NOGUEZ Dominique, *Le cinéma, autrement*, Paris, UGE, 1977.
- Id., *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Pompidou, 1979.
- O'PRAY Michael, *Avant-garde Film. Forms, Themes and Passions*, Londres – New York, Wallflower, 2003.
- PERRY Ted (dir.), *Masterpieces of Modernist Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- PLASSERAUD Emmanuel, *L'art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France, 1908-1930*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- PUYAL Alfonso, *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española (1917-1937)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- QUARESIMA Leonardo (dir.), *Cinema e rivoluzione, la via tedesca 1919-1932*, Milano, Longanesi, 1979.
- REEKIE Duncan, *Subversion. The Definitive History of Underground Cinema*, Londres – New York, Wallflower, 2007.
- REES A. L., *A History of Experimental Film and Video. From Canonical Avant-garde to Contemporary British Practice*, Londres, British Film Institute, 2003.
- SAINATI Augusto (dir.), *Cento anni di idee futuriste nel cinema*, Pise, ETS, 2012.
- SAYAG Alain (dir.), *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Paris, Centre Pompidou, 1976.
- SEXTON Jamie, *Alternative Film Culture in Inter-War Britain*, Exeter, University of Exeter Press, 2008.
- SITNEY P. Adams, *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000 [1974]*, trad. P. Chodorov et C. Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002.
- Id., *Modernist Montage. The Obscurity of Vision in Literature and Cinema*, New York, Columbia University Press, 1990.
- TOULET Emmanuelle (dir.), *Le cinéma au rendez-vous des arts. France, années Vingt et Trente*, Paris, BNF, 1995.
- TSCHERKASSKY Peter (dir.), *Film Unframed. A History of Austrian Avant-garde Cinema*, Vienne, SYNEMA, 2012.
- TURVEY Malcolm, *Doubting Vision. Film and the revelationist tradition*, Oxford, Oxford

University Press, 2008.

Id., *The Filming of Modern Life. European Avant-garde Film of the 1920s*, Cambridge, MIT Press, 2011.

VERDONE Mario, *Le avanguardie storiche del cinema*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1977.

VIRMAUX Alain et VIRMAUX Odette (dir.), *Les surréalistes et le cinéma*, Paris, Seghers, 1976.

Id., *Le Grand Jeu et le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 1996.

VIRMAUX Alain et VIRMAUX Odette, *Artaud-Dulac, La Coquille et le Clergyman. Essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris, Paris Expérimental, 1999.

VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif*, trad. C. Frégnac, Paris, Buchet – Chastel, 1977.

WEISS Peter, *Cinéma d'avant-garde*, trad. C. de Seynes, Paris, L'Arche, 1990.

WILD Jennifer, *The Parisian Avant-garde in the Age of Cinema, 1900-1923*, Oakland, University of California Press, 2015.

II.2. Sélection d'articles et numéros spéciaux de revue sur la question du cinéma d'avant-garde

AA. VV., *Cinémonde*, n. 155, octobre 1931 [« Comment concevoir un cinéma d'avant-garde sonore et parlant ? »].

AA. VV., *L'Âge du Cinéma*, n. 6, 1952.

AA. VV., *Bianco e Nero*, n. 8-9, août-septembre 1953.

AA. VV., *Études Cinématographiques*, n. 38-39 et 40-42, printemps et été 1965 [« Surréalisme et cinéma »].

AA. VV., *Écran*, n. 55, 56 et 57, février, mars et avril 1977 [« L'avant-garde en questions »].

AA. VV., *Travelling*, n. 55, hiver 1979 [« Le film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet : le Congrès de la Sarraz (1929) »].

AA. VV., *Travelling*, n. 56-57, printemps 1980 [« Le film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet »].

- AA. VV., *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 30-31, 1980 [« Le cinéma des surréalistes »].
- AA. VV., *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33-34, 1981 [« Le cinéma des années folles »].
- AA. VV., *La modernité cinématographique en question*, Paris, Cinémathèque Française, 1992.
- AA. VV., *Bref*, n. 44, février 2000 [« Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France »].
- AA. VV., *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, hors série, juin 2006 [« Germaine Dulac et “l'essor définitif de l'avant-garde” »].
- [ANONYME], « À la recherche d'une avant-garde », in *L'Âge du Cinéma*, n. 1, mars 1951.
- ABEL Richard, « The Contribution of the Literary Avant-garde to Film Theory and Criticism », in *Cinema Journal*, n. 3, 1975, p. 18.
- Id., « Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-1929 », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale III*. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Turin, Einaudi, 1999.
- Id., « Frame Stories. Il cinema francese degli anni Venti », in *Cinegrafie*, n. 14, 2001.
- ALBERA François, « Leni Riefenstahl dans le *Journal* de Joseph Goebbels », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 55, 2008, p. 139.
- Id., « “L'école comique française”, une avant-garde posthume ? », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 61, 2010, p. 77.
- Id., « Le machinisme et la révolution dans *À nous la liberté !* de René Clair vus par trois périodiques de gauche », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 72, 2014, p. 109.
- ALBY Marianne, « Avant-garde américaine », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 94, octobre 1927, p.11.
- AMENGUAL Barthélémy, « Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les Années Vingt », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33-34, 1981, p. 161.
- ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'Écran Français*, n. 144, mars 1948.
- BAZIN André, « Défense de l'avant-garde », in *L'Écran Français*, n. 182, décembre 1948, p. 2.
- BERNABEI Maria Ida, « Studios, Lignes, Sociétés : programmer le film scientifique dans

- les salles d'avant-garde », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 79, printemps 2016, p. 32.
- Id., « L'accélééré dans la théorie des années 1920 », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 87, printemps 2019.
- BESSY Maurice, « Ciné-clubs et écrans d'avant-garde », in *Cinémagazine*, n. 7, juillet 1930, p. 50.
- BILLARD Pierre, « Mort de l'avant-garde », in *Cinéma*, n. 28, juin 1958, p.33.
- BLOCH-DELAHAIE Pierre, « Avant-garde pas morte », in *L'Écran Français*, n. 266, août 1950, p. 2.
- BOVIER François, « En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 46, juin 2005, p. 5.
- Id., « L'avant-garde dans les études filmiques », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 55, 2008, p. 199.
- BOURDET Maurice, « Y a-t-il encore une avant-garde ? », in *Cinéma*, n. 456, juillet 1937, p. 640.
- BURCH Noël, « Primitivism and the Avant-Garde : A Dialectical Approach », in ROSEN Philip (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology : A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.
- BURCH Noël et FIESCHI Jean-André, « La première vague », in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968, p. 20.
- CARROLL Noël, « Avant-garde Film and Film Theory », in *Millennium Film Journal*, n. 4-5, été-automne 1979, p. 135.
- CHÂTEAU Dominique, « Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art : à propos de l'avant-garde des années 20 », in *CiNéMAS*, n. 1, automne 1992, p. 78.
- COMIN Jacopo, « Appunti sul cinema d'avanguardia », in *Bianco e Nero*, n. 1, janvier 1937.
- COSANDEY Roland et TODE Thomas, « Le 1^{er} Congrès international du cinema indépendant. La Sarraz, septembre 1929 », in *Archives*, n. 84, avril 2000.
- COSTA Antonio, « Cinema e avanguardia storica », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale I. L'Europa, I. Miti, luoghi, divi*, Turin, Einaudi, 1999.
- DE HAAS Patrick, « Constructivisme et avant-garde polonaise dans les années 20 et 30 »,

- in *L'Avant-scène Cinéma*, n. 317-318, décembre 1983, p. 15.
- DE LA BORIE Paul, « La vie corporative – Le cinéma d'avant-garde », in *Cinémagazine*, n. 1, janvier 1925, p. 27.
- DÉCAUDIN Michel, « Les poètes découvrent le cinéma (1914-1932) », in *Études Cinématographiques*, n. 38-39, 1965.
- EISNER Lotte, « Quelques aspects de l'avant-garde », in *Positif*, n. 12, novembre 1954, p. 25.
- FRANCOZ Paul, « Sur le cinéma d'avant-garde », in *Cinémagazine*, n. 20, mai 1927, p. 390.
- FRANK Nino, « Sur le cinéma d'avant-garde allemand », in *Pour Vous*, n. 446, juin 1937, p. 11.
- Id., « Sur le cinéma français d'avant-garde », in *Pour Vous*, n. 448, juin 1937, p. 7.
- Id., « Avant-garde, snobisme, club et Cie », in *Pour Vous*, n. 472, décembre 1937, p. 15.
- GERMAIN José, « Il n'y a plus d'avant-garde », in *Cinémagazine*, n. 10, octobre 1932, p. 7.
- GOREL Michel, « Il y a 10 ans naissait le cinéma d'avant-garde français », in *Cinémonde*, n. 412, septembre 1936, p. 643.
- GUNNING Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 50, 2006, p. 55.
- HÉRIAT Philippe, « Morte l'avant-garde », in *Cinémonde*, n. 373, décembre 1935, p. 905.
- JEANNE René, « Cinéma d'avant-garde ? », in *Cinémagazine*, n. 10, mars 1929, p. 409.
- LANGLOIS Henri, « L'avant-garde d'hier et d'aujourd'hui », in *La Revue du Cinéma*, n. 11, mars 1948, p. 43 ; réédité in Id., *Écrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014, p. 439.
- Id. [sous le pseudonyme de D.-C. D.], « L'avant-garde française », in *L'Âge du Cinéma*, n. 6, été 1952 ; réédité in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968 ; puis in H. Langlois, *Écrits de cinéma*, Paris, Flammarion, 2014, p. 319.
- LHERMINIER Pierre (dir.), *Armand Tallier et le Studio des Ursulines*, Paris, AFCAE, 1963.
- MAGNY Joel, « Premiers écrits, avant-garde française et surréalisme », in *CinémAction*, n. 20, 1980 ; réédité comme « Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac », in *CinémAction*, n. 60, 1991.
- MITRY Jean, « L'avant-garde à l'étranger », in *Cinémagazine*, n. 3, mars 1931, p. 12.
- MOUSSINAC Léon, « Les Amis de Spartacus », in *Cinéma*, n. 189, juillet-août 1974, p. 73.

- ORY Pascal, « De Ciné-Liberté à *La Marseillaise* », in *Le Mouvement Social*, n. 91, avril-juin 1975.
- PESCATORE Guglielmo, « La prima avanguardia : affermazione di un autore *imperfetto* », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale I. L'Europa, 1. Miti, luoghi, divi*, Turin, Einaudi, 1999.
- PETAT Jacques, « L'avant-garde française des années Vingt », in *Cinéma*, n. 217, janvier 1977, p. 20.
- PORTE Pierre, « Avant-garde », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 35, avril 1925, p. 12.
- SADOUL Georges, « L'avant-garde en France et dans le monde », in *Ciné-Club*, n. 1, octobre 1948, p. 3.
- STAUFFACHER Frank (dir.), *Art in Cinema. A Symposium on the Avant-garde Film Together with Program Notes and References for Series One of Art in Cinema*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1947.
- STREBEL Elisabeth, « Flashback sur Ciné-Liberté », in *Écran*, n. 44, février 1976.
- TEDESCO Jean, « Le répertoire et l'avant-garde du film », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 31, février 1925, p. 5.
- Id., « L'avant-garde à Hollywood », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 135, juin 1929, p. 23.
- TIMMORY François, « Le débat Sadoul-Bazin, plus le public, sur "l'avant-garde au cinéma" est devenu "la bataille de la forme et du fond" », in *L'Écran Français*, n. 194, mars 1949, p. 2.
- VERDIER Pierre, « Clefs pour l'avant-garde », in *Ciné-Club*, n. 1, octobre 1948.
- VERDONE Mario, « Teatro e cinema futurista », in *Cinemateca*, n. 1, 1977.
- VERMOREL Claude, « Public de cinéma, 1. Salles d'avant-garde », in *Cinémagazine*, n. 6, juin 1932, p. 8.
- VEZYROGLOU Dimitri, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses. Le tournant de la fin des années 1920 », in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n. 51-54, 2004, p. 115.
- WAHL Lucien, « Clubs et avant-garde – La passion du 7^e art », in *L'Écran Français*, n. 25, décembre 1945, p. 27.
- WOLLEN Peter, « The Two Avant-Gardes », in *Studio International*, n. 978, novembre-décembre 1975, p. 171.

SECTION III

JEAN EPSTEIN

III.1. Écrits de Jean Epstein

III.1.1a. Ouvrages publiés du vivant de l'auteur

La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, Paris, Éditions de La Sirène, 1921.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 65 [extraits sous le titre de « Le cinéma et les lettres modernes »].

in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, Montreuil, Les Éditions de l'Œil, 2019, p. 93.

Bonjour cinéma, Paris, Éditions de La Sirène, 1921.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 71 [incomplète].

J. Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Maeght, 1993.

La lyrosophie, Paris, Éditions de La Sirène, 1922.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 15 [extraits].

in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, Montreuil, Les Éditions de l'Œil, 2019, p. 374.

Le cinématographe vu de l'Etna, Paris, Les Écrivains Réunis, 1926.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 131.

Photogénie de l'impondérable, Paris, Corymbe, 1935.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 249.

in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, Paris, Independencia, 2014, p. 173.

L'intelligence d'une machine, Paris, Jacques Melot, 1946.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 255.

in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, Paris, Independencia, 2014, p. 27.

Le cinéma du Diable, Paris, Jacques Melot, 1947.

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 355.

in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, Paris, Independencia, 2014, p. 97.

III.1.1b. Ouvrages publiés posthumes

Mémoires inachevés, in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974, p. 27.

Esprit de cinéma, Paris, Jeheber, 1955 [recueil d'articles publiés du vivant de l'auteur].

Rééditions :

in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, Paris, Seghers, 1975.

Alcool et cinéma, in *ibid.*, p. 173.

Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, Paris, Independencia, 2014, p. 23.

III.1.2a. Articles publiés du vivant de l'auteur

« Grossissement », in *Promenoir*, n. 1, février 1921, p. 12, et n. 2, mars 1921, p. 29 ; réédité
in J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit.

[avec Jean Lacroix et Pierre Deval], « Chronique littéraire », in *Promenoir*, n. 2, mars 1921,

p. 17.

« Leçon de choses », in *Promenoir*, n. 3, mai 1921, p. 42 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 450.

[Sans titre], in *Promenoir*, n. 3, mai 1921, p. 48 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 448.

« Le cinéma mystique », in *Cinéa*, n. 6, juin 1921, p. 12 ; réédité in J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit.

« Le sens 1bis », in *Cinéa*, n. 12-13, juillet 1921 ; réédité in J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit.

« Le phénomène littéraire », in *L'Esprit Nouveau*, n. 8 à 13, 1921 ; réédité in Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998, p. 39 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 317.

« Chronique chronique », in *Promenoir*, n. 4, août 1921, p. 63 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 449 [où il a été collé au texte sans titre publié dans le n. 3 de *Promenoir*].

« Jean Giraudoux y los protagonistas de sus novelas », in *Cosmopolis*, n. 35, novembre 1921 ; traduit sous le titre de « Jean Giraudoux et ses personnages de roman », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 452.

« Litanies de toutes les photogénies », in *Cinéa*, n. 35, janvier 1922, p. 14 [extrait de *Bonjour cinéma*].

« Amour de Sessue », in *Cinéa*, n. 37, janvier 1922, p. 14.

« Les livres de Science : *Rôle des colloïdes chez les êtres vivants* d'Auguste Lumière », in *L'Esprit Nouveau*, n. 14, janvier 1922, p. 1659.

« Cinéma » [recension d'*El Dorado* de Marcel L'Herbier], in *L'Esprit Nouveau*, n. 14, janvier 1922, p. 1669.

« Nous kabbalistes », in *L'Esprit Nouveau*, n. 15, février 1922, p. 1709 ; réédité in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 119 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 455.

« Les livres » [recensions d'*Ubu roi* d'A. Jarry, *Les sources d'Ubu roi* de C. Chassé, *Poète tragique* d'A. Suarès et *Jacob Cow, le pirate* de J. Paulhan], in *L'Esprit Nouveau*, n. 15, février 1922, p. 1746 ; seulement la recension de *Jacob Cow* a été rééditée sous le titre de « *Jacob Cow* de Jean Paulhan », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 456.

- « Critique de l'amour », in *Vie des Lettres et des Arts*, février 1922 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 80.
- « La Lyrosophie », in *Les Feuilles Libres*, février 1922 ; réédité in *La lyrosophie* [chap. VIII], cit.
- « Éloquence d'yeux », in *Le Crapouillot*, n. spéc. « Cinéma », mars 1922.
- « Réalisation de détails », in *Cinéa*, n. 45, mars 1922, p. 12 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 105.
- « T », in *Les Feuilles Libres*, avril-mai 1922 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 106.
- « Le bel agonisant », in *Zenit*, n. 14, mai 1922, p. 28 ; réédité en forme de « résumé » in *Promenoir*, n. 6, juin 1922, p. 9 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 84 et 88 respectivement.
- « Freud ou le Nick-cartérianisme en psychologie », in *L'Esprit Nouveau*, n. 16, mai 1922, p. 1857 ; réédité in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 139 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 457.
- « Les livres » [recensions de *Libussa* de C. Sternheim, *Poètes d'aujourd'hui. L'orientation actuelle de la conscience lyrique* de P. Neuhuys, *Et quand même elle tourne !* d'E. Ehrenbourg], in *L'Esprit Nouveau*, n. 16, mai 1922, p. 1923 ; réédité sous le titre de « Carl Sternheim, Paul Neuhuys, Elie Ehrenbourg », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 466.
- « Journaux et Revue » [notes critiques sur des articles], in *L'Esprit Nouveau*, n. 16, mai 1922, p. 1955 ; réédité sous le titre de « [Note sur des détracteurs] » in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 469.
- « Rimbaud », in *L'Esprit Nouveau*, n. 17, juin 1922, s. p. ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 473.
- « Variable : Âme », in *L'Esprit Nouveau*, n. 17, juin 1922, s. p. ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 483.
- « Les livres » [recensions de livres], in *L'Esprit Nouveau*, n. 17, juin 1922, s. p.
- « Quelques mots sur la poésie d'Ivan Goll », in *Le Disque Vert*, n. 3, juillet 1922 ; réédité in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 13 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 471.
- « Amour indigent. (À propos des Don Juanes) », in *La Revue Mondiale*, n. 18, septembre

- 1922, p. 176 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 486.
- « Cœurs de René », in *Les Feuilles Libres*, n. 29, octobre-novembre 1922, p. 329 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 491.
- « Langue d'or », in *La Revue Mondiale*, n. 23, décembre 1922 ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « La Roue », in *Comœdia*, n. 3648, décembre 1922, p. 3.
- « À l'affût de Pasteur », in *L'Europe Nouvelle*, n. 52, décembre 1922 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 112.
- « Pourquoi j'ai tourné Pasteur », in *La Gazette des Sept Arts*, n. 2, janvier 1923 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 113.
- « Le décor au cinéma », in *La Revue Mondiale*, n. 5, mars 1923.
- « Fernand Léger », in *Les Feuilles Libres*, n. 31, mars-avril 1923 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 115 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 495.
- « Un sensationnel reportage cinématographique. À quatre mètres du cratère » [propos recueilli par Daniel Brané], in *Ciné-Miroir*, n. 32, 15 août 1923, p. 250.
- « Jean Epstein et ses opinions sur l'art cinématographique » [entretien recueilli par Jean Mitry], in *Ciné pour tous*, n. 118, novembre 1923, p. 6.
- « L'élément photogénique », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 12, mai 1924, p. 6 [d'après une conférence d'avril 1924] ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « De quelques conditions de la photogénie », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 19, août 1924, p. 6 [d'après une conférence de décembre 1923] ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « Entretien avec Jean Epstein » [entretien recueilli par Jean Mitry], in *Théâtre et Comœdia illustré*, n. 36, juin-septembre 1924 ; réédité in *1895. Mille huit cent cent quatre-vingt-quinze*, n. spéc. « Jean Mitry », 1988, p. 25.
- « [Lettre à la Rédaction] », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 20, septembre 1924, p. 30.
- « Pour une avant-garde nouvelle », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 29, janvier 1925, p. 8 [d'après une conférence de décembre 1924] ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « Poème », in *Flandre Littéraire*, mars-avril 1925.

- « Jean Epstein dit », in *Flandre Littéraire*, avril-mai 1925.
- « Le regard du verre », in *Les Cahiers du Mois – Cinéma*, n. 16-17, octobre 1925 ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « Opéra de l'œil », in *Comœdia*, 1^{er} janvier 1926 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 125 ; puis in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 223.
- « L'objectif lui-même », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 53, janvier 1926, p. 7 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 127.
- « Le cinématographe vu de l'Etna », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 59, avril 1926, p. 9 ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « Amour de Charlot », in *Comœdia*, 16 avril 1926 ; réédité in J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, cit.
- « Film und Kino », in *Reichsfilmbblatt*, n. 39, septembre 1926.
- « Les grands docteurs », in *Photo-Ciné*, n. 3, mars 1927, p. 33 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 169.
- « Hommage à Canudo », in *Comœdia*, n. 5353, 2 septembre 1927 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 172.
- « Abel Gance », in *Photo-Ciné*, n. 8, septembre-octobre 1927 ; réédité comme « Mon ami Gance », in *Cahiers du Cinéma*, n. 50, août-septembre 1955 ; puis in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 173.
- « Six et demi onze », in *Cinégraphie*, n. 2, octobre 1927.
- « Temps et personnage du drame », in *Cinégraphie*, n. 3, novembre 1927, p. 43 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 177 [partiellement réédité déjà comme « L'art vous présente ses excuses », peut-être in *L'Ami du Peuple*, 1929].
- « Art d'événement », in *Comœdia*, n. 5430, 18 novembre 1927 p. 3 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 181.
- « Salles et films d'avant-garde », in *Comœdia*, n. 5503, 31 janvier 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 182 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 121.
- « La vue chancelle sur des ressemblances », in *Photo-Ciné*, n. 11, février-mars 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 183 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 123.

- « Des mondes tombent dans un espace de lumière », in *Photo-Ciné*, n. 11, février-mars 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 128.
- « Quelques notes sur Edgar Poe et les images douées de vie », in *Critique Cinématographique*, mars 1928 ; réédité in *Photo-Ciné*, n. 12, avril 1928 ; puis in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 187 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 129.
- « L'Edgar Poë de Jean Epstein » [propos recueilli par Pierre France], in *Photo-Ciné*, n. 12, avril 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 188.
- « Les images de ciel », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 107, avril 1928, p. 11 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 189 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 131.
- « Psychanalyse et cinéma », in *La Critique Cinématographique*, 28 avril 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 133.
- « Le ralenti appliqué au jeu des interprètes », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 108, mai 1928, p. 10 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 135.
- « Nos metteurs en scène. Un entretien avec Jean Epstein », in *L'Ami du peuple*, 11 mai 1928 [entretien avec Pierre Grégoire].
- « L'âme au ralenti », in *Paris-Midi*, 11 mai 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 191 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 137.
- « Les transparences du cinéma comme de la mort », in *Monde*, n. 2, 16 juin 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 138.
- « Opinion sur le cinématographe », in *Le Rouge et le Noir*, n. spéc. « Cinéma », juillet 1928.
- « Lettre ouverte à Léon Moussinac », in *Photo-Ciné*, n. 14, septembre-octobre 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 141.
- « Les approches de la vérité », in *Photo-Ciné*, n. 13, novembre-décembre 1928 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 191.
- « La vie et la mort à travers l'écran », in *Les Arts Mécaniques*, décembre 1928 ; réédité modifié et augmenté comme « Le cinématographe dans l'archipel » in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 196.
- « Nos lions », in *L'Ami du Peuple*, 11 janvier 1929 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 193.

- « La mort et le cinématographe », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 126, février 1929, p. 7 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 143.
- « De l'adaptation et du film parlant » [propos recueilli par Pierre Leprohon], in *Pour vous*, 17 octobre 1929 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 201.
- « Londres parlant », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 146, décembre 1929, p. 7 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 201 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 146.
- « L'île », in *Cinéa-Ciné pour tous*, juillet-août 1930, p. 33 et août-septembre 1930, p. 33 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 205.
- « Le cinématographe continue », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 9, novembre 1930 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 224 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 150.
- « Bilan de fin muet », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 10, janvier-février 1931 [d'après une conférence de décembre 1930] ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 229 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 156.
- « Un système graphique à 3 dimensions : le cinématographe », in *Revue des arts et métiers graphiques*, n. 23, mai 1931 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 166.
- « Misère à Hoedick », in *Vu*, n. 211, mars 1932, p. 404 ; réédité in Jacques Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 251.
- « Films de nature », in *Pour vous*, plusieurs n., avril-mai 1933 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 237.
- « Jean Epstein nous parle de *L'or des mers* » [propos recueilli par Pierre Leprohon], in *L'Ami du Soir*, avril 1933.
- « Entretien avec Jean Epstein concernant *La photogénie de l'impondérable* », in *Marianne*, 7 novembre 1934.
- « L'intelligence d'une machine », in *Inter Ciné*, août-septembre 1935 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 241 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III, cit., p. 179.
- « La naissance d'un mythe », in *Corymbe*, janvier-février 1935, p. 369 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 239 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. III,

cit., p. 187.

« Avant-garde pas morte », in *Spectateur*, n. 58, juillet 1946 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 411 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 187.

« Le plus grand commun langage », in *Écran Français*, n. 55, juillet 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Culture cinématographique », in *La Technique Cinématographique*, n. 27, septembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Charlot débiteur », in *Spectateur*, 24 septembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Le devenir du cinéma », in *Ciné-Art*, n. 1, octobre 1946.

« Cinéma pur et film sonore », in *La Technique Cinématographique*, n. 28, octobre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Dramaturgie dans l'espace », in *La Technique Cinématographique*, n. 29, octobre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Voir et entendre penser », in *La Technique Cinématographique*, n. 30, octobre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Le cinéma du Diable », in *Le Magasin du Spectacle*, n. 6, novembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Le cinéma du Diable*, cit.

« Cinéma pur », in *Forces Françaises*, 7 novembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 412 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 195.

« Dramaturgie dans le temps », in *La Technique Cinématographique*, n. 32, novembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Perséides », in *Spectateur*, 3 décembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 189.

« Naissance d'une académie », in *La Technique Cinématographique*, n. 34, décembre 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Le cinéma et les au-delà de Descartes », in *La Porte Ouverte*, n. 3, 1946 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Féerie réelle », in *Spectateur*, 21 janvier 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Logique des images », in *La Technique Cinématographique*, n. 36, janvier 1947 ; réédité

- in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.
- « Deux grands maîtres à filmer », in *La Technique Cinématographique*, n. 38, février 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 413.
- « Vertu et danger du hasard », in *La Technique Cinématographique*, n. 39, mars 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.
- « Le sens du cinéma », in *La Technique Cinématographique*, n. 40, mars 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.
- « Un groupement de jeunes », in *La Technique Cinématographique*, n. 41, avril 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 416.
- « L'âge du cinéma », in *La Technique Cinématographique*, n. 43, mai 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 419.
- « Du sujet et de son traitement », in *La Technique Cinématographique*, n. 44, mai 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.
- « Découpage, construction visuelle », in *La Technique Cinématographique*, 29 mai 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit. [sous le titre de « Tissu visuel »].
- « Découpage, construction sonore », in *La Technique Cinématographique*, 12 juin 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit. [sous le titre « Le contrepoint du son »].
- « Le professeur Joliot-Curie et le cinéma », in *La Technique Cinématographique*, 26 juin 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 423.
- « Découverte du cinéma », in *Opéra*, 20 août 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 191.
- « Découpage, construction idéologique », in *La Technique Cinématographique*, n. 50, septembre 1947 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit. [sous le titre de « L'idée d'entre les images »].
- « De la belle technique ou un art plus humain? », in *Le Figaro Littéraire*, n. 72, septembre 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 425 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 196.
- « Humanité du cinéma pur », in *La Technique Cinématographique*, n. 58, décembre 1947 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 426.
- « Le ralenti du son », in *Livre d'Or du Cinéma Français*, 1947-1948 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 129 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V,

cit., p. 198.

« Les faux dieux », in *L'Âge Nouveau*, n. 25, 1948 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Naissance d'un style », in *L'Âge Nouveau*, n. 30, 1948 [d'après une conférence tenue à la Sorbonne en mai, puis au Musée de l'Homme en juin 1947] ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit. [chap. intitulé « Naissance d'une langage »].

« Avant-garde = technique », in *Néo-Art*, n. 9bis, septembre 1948 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Finalité du cinéma », in *Mercure de France*, 1^{er} février 1949 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Grand œuvre de l'avant-garde », in *Ciné-Club*, n. 6, mars 1949 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Pourquoi nombre de films vieillissent-ils si vite », in *Le Figaro*, 5 mai 1949 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 131 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 201.

« Ciné analyse ou poésie en quantité industrielle », in *Psyché*, n. 33, juillet 1949 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Délire d'une machine », in *L'Âge Nouveau*, n. 42, octobre 1949 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Rapidité et fatigue de l'homme spectateur », in *Mercure de France*, 1035, 1^{er} novembre 1949 ; réédité in J. Epstein, *Esprit de cinéma*, cit.

« Le monde fluide de l'écran », in *Les Temps Modernes*, n. 56, juin 1950 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 145 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 202.

« Cinéma, expression d'existence », in *Mercure de France*, n. 1045, 1^{er} septembre 1950 ; réédité in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, cit., p. 131 ; puis in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 216.

« Le film et le monde », in *Les Temps Modernes*, n. 65, mars 1951, p. 158 ; réédité in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. V, cit., p. 225.

« Vœux cinématographiques », in *Le Figaro*, 1 janvier 1951.

III.1.2b. Articles et autres textes publiés posthumes

- « Pour saluer Canudo », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 118 [d'après une conférence de décembre 1923].
- « L'essentiel du cinéma », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 119 [d'après une conférence de décembre 1923].
- « Rythme et montage », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 121 [d'après une conférence de décembre 1923].
- « Quand dans ma cabine de projection... », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 122 [d'après une conférence de janvier 1924].
- « Présentation de *Cœur fidèle* », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 123 [d'après une conférence de janvier 1924].
- « Civilisation de l'image », in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. II, Paris, Seghers, 1975, p. 139.
- « Louis Delluc » [note remise pour une émission radiophonique sur Delluc en 1947], in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, vol. I, cit., p. 416.
- « Le Mage d'Ecbatane », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 25.
- « Caritas vitae », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 47.
- « Esculape », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 66.
- « [Sans titre]. (Fragments d'un roman épistolaire) », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, cit., p. 75.

III.1.3. Romans

L'or des mers, Paris, Librairie Valois, 1932 ; réédité chez Quimperlé, La Digitale, 1995.

Les recteurs et la sirène, Paris, Éditions Montaigne, 1934 ; réédité chez Quimperlé, La Digitale, 1995.

III.2. Écrits sur Jean Epstein

III.2.1. Ouvrages monographiques, thèses monographiques et numéros spéciaux de revues

AA. VV., *Jean Epstein*, Turin, Centrofilm-Quaderni di documentazione cinematografica – CUC, 1963.

AA. VV., *Archivos de la Filmoteca*, n. 63, octobre 2009.

AA. VV., *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 78, printemps 2016.

AUMONT Jacques (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998.

BACHMANN Gideon (dir.), *Cinemages*, n. 2, 1955 [« Jean Epstein Memorial Issue »].

DAIRE Joël, *Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, Grandvilliers, La Tour Verte, 2014.

GAWRAK Zbigniew, *Jan Epstein*, Varsovie, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.

GUIGUENO Vincent, *Jean Epstein, cinéaste des îles*, Paris, Jean-Michel Place, 2003.

HAUDIQUET Philippe (dir.), *Anthologie du Cinéma*, n. 19, supplément de *L'Avant-Scène du Cinéma*, n. 64, novembre 1966.

HAMERY Roxane et THOUVENEL Éric (dir.), *Jean Epstein. Actualités et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

HILLAIRET Prosper, *Cœur fidèle de Jean Epstein*, Crisnée, Yellow Now, 2008.

KELLER Sarah et PAUL Jason N. (dir.), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

KERMABON Jacques (dir.), *L'Avant-scène du Cinéma*, n. 313-314, octobre 1983.

LEPROHON Pierre, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964.

LIEBMAN Stuart, *Jean Epstein's Early Film Theory 1920-1922*, Thèse de Doctorat, New York University, 1980.

LUNDEMO Trond (dir.), *Jean Epstein*, Stockholm, 2001.

MORTARI Virgilio, *Gli scritti teorici di Jean Epstein*, Mémoire, Università degli Studi di Genova, 2011.

RAMONDETTI Donatella, *La chute de la maison Usher, analisi e interpretazione*,

Mémoire, Università degli Studi di Torino, 2001-2002.

SLOCK Ken, *Corps et machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*, Milan – Paris, Mimésis, 2016.

TOGNOLOTTI Chiara, *Jean Epstein 1946-1953: ricostruzione di un cantiere intellettuale*, Thèse de Doctorat, Università degli Studi di Firenze, 2002-2003.

VICHI Laura (dir.), *L'intelligenza di una macchina. Omaggio a Jean Epstein*, Bologne, La Soffitta – Università degli Studi di Bologna, 2000.

VICHI Laura, *Jean Epstein*, Milan, Il Castoro, 2003.

Id., *Jean Epstein e il cinema documentario*, Thèse de Doctorat, Università degli studi di Bologna, 2004-2005.

WALL-ROMANA Christophe, *Jean Epstein*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

III.2.2. Articles

ANONYME, « *Pasteur* », in *Cinémagazine*, n. 14, avril 1923, p. 17.

Id., « *Pasteur* », in *Cinémagazine*, n. 22, juin 1923, p. 368.

Id., « *Pasteur* », in *Cinémagazine*, n. 27, juillet 1923, p. 15.

Id., « *Pasteur* », in *Cinémagazine*, n. 33, août 1923, p. 238.

Id., « *Cœur fidèle* », in *Cinémagazine*, n. 33, août 1923, p. 238.

Id., « *L'auberge rouge* », in *Cinémagazine*, n. 37, septembre 1923, p. 389.

Id., « *Cœur fidèle* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 1, novembre 1923, p. 5.

Id., « *Cœur fidèle* », in *Cinémagazine*, n. 47, novembre 1923, p. 309.

Id., « *La belle nivernaise* », in *Cinémagazine*, n. 4, janvier 1924, p. 149.

Id., « *La belle nivernaise* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 3, décembre 1923, p. 26.

Id., « *L'auberge rouge* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 4, janvier 1924, p. 27.

Id., « *La belle nivernaise* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 17, juillet 1924, p. 32.

Id., « [Le lion des Mogols] », in *Paris Journal*, 22 novembre 1924.

Id., « [Le lion des Mogols] », in *L'Opinion*, 28 novembre 1924.

- Id., « *Cœur fidèle* et l'opinion de la presse », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 27, décembre 1924, p. 27.
- Id., « *Le lion des Mogols* », in *Cinémagazine*, n. 12, mars 1925, p. 568.
- Id., « Le débat du jour : le contingentement, opinions de nos metteurs en scène », in *Pour vous*, n. 23, avril 1925.
- Id., « *Le double amour* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 27, juillet 1925, p. 40.
- Id., « *Le double amour* », in *Cinémagazine*, n. 41, juillet 1925, p. 27.
- Id., « *Les aventures de Robert Macaire* », in *Cinémagazine*, n. 51, décembre 1925, p. 561.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinémagazine*, n. 44, octobre 1926, p. 254.
- Id., « Jean Epstein nous dit... », in *Mon Ciné*, 29 octobre 1926.
- Id., « *Six et demi, onze* », in *Cinémagazine*, n. 50, décembre 1926, p. 555.
- Id., « *Six et demi, onze* », in *Cinémagazine*, n. 21, mai 1927, p. 437.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinémagazine*, n. 22, juin 1927, p. 489.
- Id., « [Jean Epstein à propos de *La glace à trois faces*] », in *Cinémagazine*, n. 28, juillet 1927, p. 121.
- Id., « *Six et demi, onze* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 89, juillet 1927, p. 14.
- Id., « *Six et demi, onze* », in *Cinémagazine*, n. 43, octobre 1927, p. 177.
- Id., « *Six et demi, onze* », in *Cinégraphie*, n. 3, novembre 1927, p. 51.
- Id., « *La glace à trois faces* », in *Cinémagazine*, n. 48, décembre 1927, p. 404.
- Id., « *La glace à trois faces* », in *Cinégraphie*, n. 4, décembre 1927, p. 71.
- Id., « *La glace à trois faces* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 99, décembre 1927, p. 41.
- Id., « *La chute de la Maison Usher* », in *Cinémagazine*, n. 24, juin 1928, p. 438.
- Id., « *Finis terrae* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 119, octobre 1928, p. 21.
- Id., « Jean Epstein sera-t-il fusillé ? Léon Moussinac boira-t-il la cigüe », in *Photociné*, n. 15, novembre 1928.
- Id., « Epstein un poète de l'image », in *Cinémonde*, n. 19, février 1929, p. 339.
- Id., « *Finis terrae* », in *Cinémagazine*, n. 16, avril 1929, p. 126.
- Id., « *Sa tête* », in *Cinémonde*, n. 50, octobre 1929, p. 874.
- Id., « *Sa tête* », in *Cinémonde*, n. 63, janvier 1930, p. 6.
- Id., « *Sa tête* », in *Pour vous*, n. 60, janvier 1930, p. 5.
- Id., « *Sa tête* », in *Cinémagazine*, n. 2, février 1930, p. 79.

- Id., « *L'homme à l'Hispano* », in *Cinémonde*, n. 232, mars 1933, p. 261.
- Id., « *L'homme à l'Hispano* », in *Cinémagazine*, n. 4, avril 1933, p. 55.
- Id., « *L'or des mers* », in *Cinémonde*, n. 239, mai 1933, p. 429.
- Id., « Entretien à propos de *La châtelaine du Liban* », in *Cinémonde*, n. 254, août 1933, p. 728.
- Id., « *La châtelaine du Liban* », in *Cinémonde*, n. 277, février 1934, p. 118.
- Id., « *Chanson d'armor* », in *Cinémonde*, n. 328, janvier 1935, p. 93.
- Id., « [*La femme du bout du monde*] », in *Cinémonde*, n. 484, janvier 1938, p. 78.
- Id., « Sur *L'intelligence d'une machine* de Jean Epstein », in *La Technique Cinématographique*, n. 33, novembre 1946.
- Id., « *Le tempestaire* », in *L'Écran Français*, n. 83, janvier 1947, p. 2.
- Id., « *Le tempestaire* », in *Le Film Français*, n. 128, mai 1947.
- Id., « *Le tempestaire* », in *Monthly Film Bulletin*, n. 190, octobre 1949.
- Id., « *Le tempestaire* », in *Image et son*, n. 77, novembre 1957.
- ABEL Richard, « On Reflection: Narrative Discourse in Jean Epstein's *La glace à trois faces* », in *Film Studies Annual*, vol. III, 1978.
- Id., « *La chute de la maison Usher* : Reversal and Liberation », in *Wide Angle*, n. 1, printemps 1979.
- ACHARD P., « *Le lion des Mogols* », in *Éclair*, novembre 1924.
- ALBERA François, « Léger en correspondances. Epstein-Eisenstein-Epstein », in *Cinémathèque*, n. 18, automne 2000, p. 39.
- AMUNATEGUI F., « *Six et demi onze* », in *La Revue Nouvelle*, n. 31-32, 1927.
- Id., « *La chute de la maison Usher* », in *La Revue Nouvelle*, n. 43, 1928.
- Id., « *Finis Terræ* de Jean Epstein », in *La Revue Nouvelle*, n. 47, 1929.
- ARLAUD R. M., « *La chute de la maison Usher* », in *Combat*, février 1951.
- ARNAUD Philippe, « *Finis Terræ*. L'expérience des limites », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 18, été 1995, p. 257.
- ARNOUX Alexandre, « *La chute de la Maison Usher* », in *Positif*, n. 643, septembre 2014, p. 60.
- ARROY Juan, « Pendant que l'on tourne *Robert Macaire* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 46, janvier 1925, p. 16.

- Id., « Jean Epstein au volant », in *Cinémagazine*, n. 46, novembre 1926, p. 348.
- Id., « Le style par la technique », in *Cinémagazine*, n. 21, mai 1927, p. 419.
- Id., « Jean Epstein », in *Photo-Ciné*, septembre-octobre 1927.
- AUBERT Alain, « Jean Epstein: un poète errant parmi les formes », in *CinémAction*, n. 12, automne 1980.
- AUMONT Jacques, « Le portrait absent », in *Iris*, n. 14-15, automne 1992, p. 135 ; réédité comme « Le sens d'une absence. *La chute de la Maison Usher* de Jean Epstein (1928) », in J. Aumont, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, p. 90.
- Id., « Le plan », in *Cahiers du Cinéma*, hors série n. 26, novembre 2000, p. 38.
- Id., « Leighton Pierce sur les brisées d'Epstein », in *Cinéma*, n. 5, printemps 2003, p. 55.
- AUSCHER Janine, « *L'or des mers* », in *Pour vous*, n. 240, juin 1933, p. 6.
- BARREIRO M. S., « Epstein's *The fall of house of Usher* Research on Altered States of Consciousness », in *Literature/Film Quarterly*, n. 3, juillet 2013, p. 197.
- BARREYRE Jean, « *L'homme à l'Hispano* », in *Pour vous*, mars 1933, p. 8.
- BAUDRIER Yves, « Jean Epstein », in *Cinématexte*, n. 8, février 1963, p. 15.
- BEYLIE Claude, « *Écrits sur le cinéma, tome 1* », n. 29, octobre 1974, p. 81.
- Id., « *Écrits sur le cinéma, tome 2* », n. 36, mai 1975, p. 82.
- BLAKESTON Oswell, « *La chute de la maison Usher* », in *Close-up*, août 1929.
- Id., « The Epstein Boom », in *Close-up*, septembre 1929.
- Id., « *Sa tête* », in *Close-up*, décembre 1929.
- BONNEAU Albert, « Jean Epstein à propos de *L'auberge rouge* », in *Cinémagazine*, n. 12, mars 1923, p. 501.
- Id., « *La belle nivernaise* », in *Cinémagazine*, n. 50, décembre 1923, p. 431.
- Id., « Jean Epstein à propos de *Le lion des Mogols* », in *Cinémagazine*, n. 30, juillet 1924, p. 145.
- BRENEZ Nicole, « “Comme vous êtes” – Représentation et figuration, questions de terminologie chez Barthes, Eisenstein, Benjamin, Epstein », in N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 371.
- BULLOT Érik, « Le fulgural et la photogénie », in *Cinémathèque*, n. 17, printemps 2000, p. 16.

- CANUDO Ricciotto, « *Pasteur* », in *Les Nouvelles Littéraires*, vol. II, n. 23, 1923 ; réédité in R. Canudo, *L'usine aux images*, Paris, Séguier, 1995.
- Id., « Film-orchestre », in *Paris-Midi*, 11 mai 1923 ; réédité in *ibid.*
- Id., « Drame judiciaires », in *Paris-Midi*, 28 septembre 1923 ; réédité in *ibid.*
- CARNÉ Marcel, « *L'homme à l'Hispano* », in *Cinémagazine*, n. 4, avril 1933, p. 60.
- Id., « *L'or des mers* », in *Cinémagazine*, n. 6, juin 1933, p. 49.
- CHANTAL Suzanne, « Faut-il envier le sort de *L'Homme à l'Hispano* ? », in *Cinémonde*, n. 231, mars 1933, p. 234.
- CHARENSOL Georges, « [*Le lion des Mogols*] », in *Paris Journal*, novembre 1924.
- Id., « Une lettre de Jean Epstein », in *Paris Journal*, 21 novembre 1924.
- CHAUVIN Jean-Sébastien, « Epstein/Dumont : rendez-vous à Tokyo », in *Cahiers du Cinéma*, n. 710, avril 2015, p. 57.
- CHEVALLEY Freddy, « Ciné-club de Genève », in *Close-up*, mai 1930, p. 407.
- CHITI Roberto, « Delluc, Dulac, Epstein », in *Lavoro Nuovo*, novembre 1953.
- CLAIR René, « *Cœur fidèle* », in *Théâtre et Comœdia illustré*, n. 27, février 1924 ; réédité in R. Clair, *Réflexion faite*, Paris, Gallimard, 1951.
- CLOUZOT Henri, « L'art de Jean Epstein », in *L'Opinion*, 29 juin 1928.
- COCTEAU Jean, « Hommage à Jean Epstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 24, juin 1953, p. 5.
- COHEN Georges, « *La châtelaine du Liban* », in *Cinémagazine*, n. 2, février 1934, p. 44.
- CRESSARD Pierre, « *Chanson d'armor* », in *Pour vous*, n. 315, novembre 1934, p. 15.
- D'HERBEUMONT Louis, « *Six et demi, onze* », in *Cinéopse*, n. 99, novembre 1927, p. 967.
- DALL'ASTA Monica, « Il pensiero dell'occhio », in J. Epstein, *Alcol e cinema*, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2002, p. 137.
- DARTOIS Yves, « À propos de *La châtelaine du Liban* », in *Pour vous*, n. 253, septembre 1933, p. 2.
- DE BEAUPLAN Robert, « *Robert Macaire*, film de Jean Epstein », in *La Petite Illustration*, n. 4, novembre 1925, p. 2.
- DE CASEMBROOT Jacques, « *L'affiche* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 35, avril 1925, p. 27.

- Id., « *Le double amour* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 46, octobre 1925.
- DE LAYR Jacques et RAMBAUD Pierre, « Mise en accusation de J. Epstein », in *Photo-Ciné*, n. 11, février-mars 1928, s. p.
- DE LAYR Jacques, « *Cœur fidèle* et *La belle nivernaise* », in *Photo-Ciné*, n. 12, avril 1928, s. p.
- DE MIRBEL Jean, « *L'auberge rouge* », in *Cinémagazine*, n. 31, août 1923, p. 165.
- Id., « *Cœur fidèle* », in *Cinémagazine*, n. 40, octobre 1923, p. 27.
- Id., « *La belle nivernaise* », in *Cinémagazine*, n. 51, décembre 1923, p. 465.
- Id., « *La goutte de sang* », in *Cinémagazine*, n. 33, août 1924, p. 274.
- Id., « *L'affiche* », in *Cinémagazine*, n. 14, avril 1925, p. 27.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinémagazine*, n. 20, mai 1926, p. 338.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinémagazine*, n. 21, mai 1926, p. 388.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinémagazine*, n. 22, mai 1926, p. 442.
- DELAPRÉE Louis, « Quelques mots sur Epstein », in *Pour vous*, n. 24, mai 1929, p. 9.
- DERAIN Lucie, « Jean Epstein: virtuose et poète », in *Cinémonde*, n. 221, janvier 1933, p. 33.
- DESSUANT Anne, « *La chute de la maison Usher* : un film surréaliste », in *Positif*, n. 383, janvier 1993, p. 92.
- DOUBLON Lucien, « *Pasteur* », in *Cinémagazine*, n. 2, janvier 1923, p. 71.
- DRÉVILLE Jean, « *Six et demi onze* », in *Cinégraphie*, n. 1, septembre 1927, p. 14.
- Id., « *La glace à trois faces* », in *Cinégraphie*, n. 5, janvier 1928, p. 87.
- ÉPARDAUD Edmond, « Jean Epstein a présenté *Cœur fidèle* », in *Cinéa*, n. 103, novembre 1923, p. 15.
- Id., « *Le lion des Mogols* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 26, décembre 1924, p. 20.
- Id., « *L'affiche* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 34, avril 1925, p. 27.
- Id., « *Les aventures de Robert Macaire* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 51, décembre 1925, p. 14.
- Id., « *Mauprat* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 72, novembre 1926, p. 11.
- EPSTEIN Marie, « Moj brat Jean », in *Ekran*, n. 26 et n. 27, [date non repérée].
- ESCOUBE Lucienne, « *L'homme à l'Hispano* », in *Cinémagazine*, n. 3, mars 1933, p. 14.
- FARNAY Lucien, « *Le lion des Mogols* », in *Cinémagazine*, n. 47, novembre 1924, p. 339.

- FAURE Jacques, « *L'homme à l'Hispano* », in *Mon Ciné*, n. 584, avril 1933.
- FAYARD Jean, « *Sa tête* », in *Candide*, janvier 1930.
- FERRARI Jean-Cristophe, « Les transparences du cinéma de Jean Epstein », in *Positif*, n. 641-642, juillet 2014, p. 151.
- FIESCHI Jacques, « *La chute de la Maison Usher* », in *Cinématographe*, n. 47, mai 1979, p. 64.
- FORD Charles, « L'étrange destin de Jean Epstein », in *Positif*, n. 6, avril 1953, p. 28.
- FRANK Nino, « *Cœur de gueux* », in *Pour vous*, n. 438, avril 1937, p. 6.
- GABRIEL Nicole, « Epstein, cinéaste breton », in *Jeune Cinéma*, n. 352-353, été 2013, p. 62.
- GAFFARY Farokh [Ghaffari Farrokh], « Jean Epstein », in *Bianco e Nero*, n. 8-9, août-septembre 1953, p. 45.
- GAIT M., « *Six et demi, onze* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 115, août 1928, p. 24.
- GANCE Abel, « Hommage à Jean Epstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 24, juin 1953, p. 3 ; réédité comme « Mon ami Jean Epstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 50, août-septembre 1955, p. 59.
- GAUTHIER Guy, « *Les bâtisseurs* », in *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n. 328, mai 1978, p. 130.
- GAWRAK Zbigniew, « Nieznany Jean Epstein », in *Teatr i Film*, n. 14, [date non repérée].
- Id., « Jean Epstein, poeta ekranu », in *Zycie*, n. 130, [date non repérée].
- GEORGE George-Louis, « Un film de Jean Epstein sur la poésie de la Bretagne », in *Pour vous*, n. 305, septembre 1934, p. 15.
- GERSE Michel, « *Mor-vran, la mer des corbeaux* », in *Cinémonde*, n. 88, juin 1930, p. 408.
- GILSON Paul, « *Finis terrae* », in *Pour vous*, n. 2, novembre 1928, p. 11.
- GUÉZENGAR Florent, « Oses-tu voir une âme en incandescence ? », in *Cahiers du Cinéma*, n. 701, juin 2014, p. 88.
- Id., « Chanter dans la tempête », in *Cahiers du Cinéma*, n. 693, octobre 2013, p. 82.
- HARPOLE Charles H., « Probes into Actuality of Fantasy in Jean Epstein's *La chute de la maison Usher* », avril 1973 [contribution présentée au Special Seminar Series of the Department of Cinema Studies of New York University, disponible en ligne: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED093000.pdf>].

- HAUDIQUET Philippe, « Filmographie de J. Epstein », in *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n. 150-151, avril 1962, p. 66.
- HILAIRE Georges, « *La belle nivernaise* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 111, juin 1928.
- HOT Pierre, « *La chute de la maison Usher* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 106, avril 1928, p. 21.
- Id., « *Finis terrae* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 112, juillet 1928, p. 14.
- Id., « Comment on tourna *Finis Terræ* », in *Photo-Ciné*, n. 18, avril 1929.
- JANIN F. J., « *Six et demi onze* », in *Mon Ciné*, n. 315, mars 1928.
- KAMENKA Alexandre, « Souvenirs sur Epstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 24, juin 1953, p. 6.
- KAPLAN Nelly, « Jean Epstein, un visionario genial », in *Gente de Cine*, n. 37, 1955, p. 3.
- KÉFER Pierre, « En marge de *Mauprat* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 70, octobre 1926, p. 21.
- KELLER Sarah, « Jean Epstein's documentary cinephilia », in *Studies in French Cinema*, n. 12, 2012, p. 91.
- Id., « Jean Epstein : “Aussitôt j’imagine, surimpression” », in J. Epstein, *Écrits complets*, vol. I, Montreuil, Éditions de l’Œil, 2019, p. 13.
- KNIGHT Arthur, « Jean Epstein », in *Films in Review*, mai 1955.
- KOERING Jérémy, « Dispositif contre dispositif : *La chute de la Maison Usher* de Jean Epstein », in LE GALL G. (dir.), *Carnet du BAL : Avant l’image, des dispositifs pour voir*, n. 6, 2015, p. 102.
- L’HERBIER Marcel, « Pour Jean Epstein le cinéma était un instrument de justice », in *Arts*, n. 407, avril 1953.
- LABARTHE André S., « Jean Epstein à l’état naissant », in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968, p. 50.
- LANG André, « Entretiens cinématographique. Trois jeunes: Pierre Caron, Raymond Bernard, Jean Epstein », in *La Revue Hebdomadaire*, vol. VII, juillet 1923.
- Id., « *Finis Terræ* à L’œil de Paris », in *Femme de France*, mai 1929.
- LANDAU Igor, « Hommage au génie. Jean Epstein, cinéaste-philosophe », in *La Technique Cinématographique*, n. 132, mai 1953, p. 149.
- LANDRY Lionel, « *Bonjour cinéma* de Jean Epstein », in *Cinéa*, n. 33, décembre 1921, p.

9.

LAPIERRE Marcel, « Écrivain et cinéaste : Jean Epstein », in *Ciné-Rythme*, novembre 1934.

LANGLOIS Henri, « Jean Epstein », in *Cahiers du Cinéma*, n. 24, juin 1953, p. 8.

LAURENT Frédéric, « *Le tempestaire* », in *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n. 77, novembre 1954, p. 23.

LE FORESTIER Laurent, « Entre cinéisme et filmologie : Jean Epstein, la plaque tournante », in *Cinemas*, n. 2-3, printemps 2009, p. 113.

LEPROHON Pierre, « Un poète de l'image : Jean Epstein », in *Cinémonde*, février 1929.

Id., « Le style de Jean Epstein », in *Corymbe*, avril 1929.

Id., « *Finis Terræ* », in *Cinémonde*, n. 28, mai 1929, p. 490.

Id., « *Finis Terræ* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 134, juin 1929, p. 8.

Id., « Jean Epstein nous parle des ses projets et du film parlant », in *Pour vous*, octobre 1929.

Id., « *L'or des mers* », in *Pour vous*, 1931.

Id., « Jean Epstein à propos de *L'or des mers* », in *Cinémonde*, n. 184, avril 1932, p. 342.

Id., « *Photogénie de l'impondérable* », in *Cinémonde*, août 1933.

Id., « Jean Epstein », in *Corymbe*, mars-avril 1935.

LIEBMAN Stuart, « Introduction to Jean Epstein's Ciné-Mystique », in *Millennium Film Journal*, n. 10-11, automne-hiver 1981-1982, p. 186.

Id., « “When the light of sense / goes out in flashes...” : il cinematografo visto dall'Etna », in *Cinema&Cinema*, n. 64, mai-août 1992 ; réédité avec des légères modifications comme « Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein : *Le cinématographe vu de l'Etna* », in J. Aumont (dir.), *op. cit.*, p. 125 ; puis comme « Visiting of Awful Promise: the Cinema Seen from Etna », in Richard Allen et Malcolm Turvey (dir.), *Camera Lucida, Camera Obscura*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

LORES P., « *Le lion des Mogols* », in *Le Film Complet*, février 1925.

MACLOW Jackson, « Reflections on Jean Epstein's Memorial Program », in *Film Culture*, n. 3, 1955.

MAGNY Joel, « *La chute de la Maison Usher* », in *Cinéma*, n. 245, mai 1979, p. 119.

- MATRAS Christian, « Jean Epstein, cinéaste d'avant-garde », in *Cinématexte*, n. 8, février 1963, p. 13.
- MAZELINE François, « *La glace à trois faces* », in *Rumeur*, février 1928.
- MENEGALDO Gilles, « Du texte à l'écran : deux avatars de la Maison Usher au cinéma », in *Journal of the Short Story in English*, n. 59, automne 2012, p. 107.
- MÉRY Jean, « Le dernier poème breton de Jean Epstein », in *Cinémonde*, n. 312, octobre 1934, p. 835.
- Id., « Au studio avec *Marius et Olive à Paris* », in *Cinémonde*, n. 326, janvier 1935, p. 46.
- MITRY Jean, « *Cœur fidèle* », in *La Libertaire*, 1924.
- MÖLLER Olaf, « Becoming Jean Epstein », in *Film Comment*, n. 1, 2006, p. 19.
- MONCLA J., « *La glace à trois faces* », in *Volonté*, janvier 1928.
- MORAND Paul, « [*La glace à trois faces*] », in *Cinémagazine*, n. 39, septembre 1927.
- MORTARI Virgilio, « Jean Epstein o del cinema come strumento », in *La Furia Umana*, n. 12, printemps 2012.
- Id., « Les aventures de M. Grand-Art au pays des capitalistes. Le roman de l'artiste-victime-de-l'industrie », in *1895. Mille huit cents quatre-vingt-quinze*, n. 78, printemps 2016, p. 64.
- MOUSSINAC Léon, « *La lyrosophie* », in *Le Crapouillot*, juin 1922.
- Id., « *Pasteur* », in *Le Crapouillot*, avril 1923.
- Id., « *L'auberge rouge* », in *Le Crapouillot*, août 1923.
- Id., « *Cœur fidèle* », in *Le Crapouillot*, décembre 1923.
- Id., « *Le lion des Mogols* », in *Le Crapouillot*, décembre 1924.
- Id., « *L'affiche* », in *Le Crapouillot*, mars 1925.
- MYRENT Glenn, « Jean Epstein – Alain Robbe-Grillet. Anthropomorphism » [conservé in Fonds Jean et Marie Epstein, E144-B33].
- ODIN Roger, « Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le tempestaire* de Jean Epstein », in *Communications*, n. 38, 1983, p. 213 ; réédité comme « De la lecture fictionnalisante à la lecture performative », in R. Odin, *De la fiction*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- OZENFANT Amédée, « En lisant Jean Epstein », in *La Vie des Lettres et des Arts*, vol. IX, avril 1922.

- PAGÈS Jean-Michel, « *Chanson d'armor* », in *Cinémonde*, n. 319, novembre 1934, p. 955.
- Id., « Le vrai visage de Jean Epstein », in *Cinémonde*, n. 327, janvier 1935, p. 62.
- PAULY Bernard, « *Écrits sur le cinéma de Jean Epstein* », in *Cinéma*, n. 192, novembre 1974, p. 146.
- PEDLER G., « Garth's vintage viewing : Pierre Hot in *La belle nivernaise* », in *Classic Images*, n. 205, juillet 1992, p. 47.
- Id., « Jean Angelo in *Robert Macaire* », in *Classic Images*, n. 216, juin 1993.
- PESCATORE Guglielmo, « L'anima al rallentatore. Note su *La chute de la maison Usher* », in *Cinegrafie*, n. 10, 1997, p. 155 ; réédité in G. Pescatore, *Il narrativo e il sensibile*, Bologne, Hybris, 2001.
- PETAT Jacques, « *La chute de la Maison Usher* », in *Cinéma*, n. 342, février 1986, p. 10.
- PITARCH Daniel, « Fatiga fotogràfica : fatiga, cinema i modernitat a la teoria de Jean Epstein », in Àngel Quintana, Jordi Pons et Montse Puigdevall (dir.), *Cinema i modernitat : les transformacions de la percepció*, Gérone, Fundacio Museu del cinema, 2008.
- PLOQUIN Raoul, « *L'affiche* », in *Cinémagazine*, n. 50, décembre 1924, p. 480.
- Id., « *Le double amour* », in *Cinémagazine*, n. 12, mars 1925, p. 600.
- Id., « *Le double amour* », in *Cinémagazine*, n. 18, mai 1925, p. 193.
- Id., « *Les aventures de Robert Macaire* », in *Cinémagazine*, n. 41, octobre 1925, p. 86.
- Id., « *Les aventures de Robert Macaire* », in *Cinémagazine*, n. 48, novembre 1925, p. 407.
- Id., « Jean Epstein », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 52, janvier 1926, p. 14.
- POULAILLE Jean, « Jean Epstein, poète et cinéaste réaliste », in *Image et Son – La Revue du Cinéma*, n. 18, décembre 1948, p. 10.
- RAMAIN Paul, « Présentation du film de Jean Epstein *L'affiche* », in *Cinémagazine*, n. 19, mai 1925, p. 224.
- Id., « Sensibilité intelligente d'abord, objective ensuite », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 55, février 1926, p. 7.
- Id., « Lettre ouverte à Jean Epstein », in *Photo-Ciné*, n. 12, avril 1928, s. p.
- Id., « À propos de *La glace à trois faces* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 108, mai 1928, p. 11.
- Id., « Pour *La belle nivernaise* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 111, juin 1928, p. 15.
- RAMBAUD Pierre, « Sons de cloches. Pour *Cœur fidèle* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 110,

juin 1928, p. 33.

RAMELOT Pierre, « Jean Epstein », in *La Revue du Club de l'Écran*, 1933.

RÉGENT Roger, « *La chute de la Maison Usher* », in *Pour vous*, n. 44, septembre 1929, p. 5.

Id., « *Mor-vran, la mer des corbeaux* », in *Pour vous*, n. 83, juin 1930, p. 5.

Id., « *Finis terrae* », in *Pour vous*, n. 89, juillet 1930, p. 5.

RIBES Jean, « *La femme du bout du monde* », in *Cinémonde*, n. 484, janvier 1938, p. 63.

ROBERT André, « Jean Epstein, metteur en scène littéraire », in *Marianne*, novembre 1934.

ROGER Philippe, « Coffret dvd *Jean Epstein* », in *Jeune Cinéma*, n. 360, été 2014, p. 81.

Id., « *Jean Epstein, une vie pour le cinéma* de Joël Daire », in *Jeune Cinéma*, n. 361-362, automne 2014, p. 146.

Id., « *Écrits complets, vol. 3 et 5* », in *Jeune Cinéma*, n. 361-362, automne 2014, p. 146.

SALOTTI Marco, « Il cinema di trasformazione di Jean Epstein in un film *d'essai* degli anni Venti : *La chute de la maison Usher* », in *Studi di Storia delle Arti*, n. 3, 1980.

SAUVAGE Yves, « Jean Epstein », in *Cinémonde*, n. 327, janvier 1935, p. 64.

SOUILLAC P., « *Le lion des Mogols* », in *Cinéopse*, n. 64, décembre 1924.

STENHOUSE Charles E., « *Mor vran* », in *Close-up*, août 1930.

SULLIVAN Gordon, « “We Do Not Look At Them As They Really Are” : Technics and *Photogénie* in Jean Epstein's Film-Philosophy », in *Film-Philosophy*, n. 3, octobre 2018, p. 406.

TACCHHELLA Jean-Charles, « Filmographie d'Epstein », in *L'Écran Français*, n. 129, décembre 1947, p. 10.

TEDESCO Jean, « *La belle nivernaise* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 9, mars 1924, p. 22.

Id., « Littérature de cinéma : *Le cinématographe vu de l'Etna* par Jean Epstein », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 64, juillet 1926, p. 10.

Id., « *L'or des mers* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 25, mai 1932, p. 29.

THOUVENEL Éric, « “À toute intelligence, je préfère la mienne” : quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 62, 2010, p. 52.

THYS Nicolas, « De la physique relativiste dans les écrits de Jean Epstein, l'esthétique en miroir de l'histoire des sciences », in *Alliage*, n. 71, décembre 2012, p. 173.

- TOGNOLOTTI Chiara, « Un animisme étonnant est rené au monde. Lo spazio architettonico nella teoria del cinema di Jean Epstein », in *Architettura e Arte*, n. 3-4, septembre-décembre 2002.
- Id., « Alla ribalta e dietro le quinte : Jean e Marie Epstein », in *Segnocinema*, n. 178, novembre-décembre 2012.
- TOLÈDE Jean, « *L'affiche* », in *Le Film Complet*, n. 137, mai 1925.
- Id., « *Le double amour* », in *Le Film Complet*, n. 207, janvier 1926.
- TOUSSENOT Roger, « L'homme ne me paraît vrai... », in *L'Âge Nouveau*, 1956.
- Id., « Souvenirs en l'honneur de Jean Epstein », in *ibid.*
- TRÉVISE Robert, « *La goutte de sang* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 19, août 1924, p. 28.
- Id., « *La chute de la maison Usher* », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 111, juin 1928, p. 26.
- TURVEY Malcolm, « Jean Epstein's Cinema of Immanence », in *October*, n. 83, hiver 1998, p. 25.
- Id., « Epstein, Bergson and vision », in Temenuga Trifonova (dir.), *European Film Theory*, New-York – Abingdon, Routledge, 2009, p. 93.
- VAN MOPPÈS Maurice, « *Vive la vie a vu le jour à Tours* », in *Cinéma*, n. 466, septembre 1937, p. 838.
- VERMOREL Claude, « *Chanson d'armor* », in *Pour vous*, n. 325, février 1935, p. 10.
- VERRIÈRES Jacques, « *Sa tête* », in *Le Film Complet*, octobre 1931.
- VIAZZI Glauco, « *L'intelligence d'une machine* », in *Bianco e Nero*, n. 3, mai 1948, p. 51.
- Id., « *Le Cinéma du Diable* », in *Bianco e Nero*, n. 6, août 1948, p. 58.
- VICHI Laura, « *Bonjour cinéma. Jean Epstein, la poesia, il cinema e la riscoperta del mondo* », in *Il Gabbiano*, n. 3, juin-juillet 2001.
- Id., « *Au péril de la mer, un projet de Jean Epstein* », in *Cinéma & Cie*, n. 1, automne 2001.
- Id., « *Le cinéma n'est pas une délivrance. Finis Terræ e Mor vran* », in *Immagine. Note di storia del cinema*, n. 49, automne 2001.
- VIDAL Jean, « [*La femme du bout de monde*] », in *Pour vous*, n. 480, janvier 1938, p. 10.
- VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « *Les goémmoniers, la mer, Ouessant. Finis Terræ par Jean Epstein* », in *Pour vous*, n. 22, avril 1929, p. 11.
- WAHL Lucien, « *Six et demi onze* », in *Débat*, juin 1927.
- Id., « *Allan Edgar Poe à l'écran* », in *Pour vous*, n. 24, mai 1929, p. 9.

- Id., « *L'or des mers* », in *Pour vous*, n. 234, mai 1933, p. 6.
- Id., « *La Châtelaine du Liban* », in *Pour vous*, n. 273, février 1934, p. 7.
- Id., « *Cœur de gueux* », in *Pour vous*, n. 412, octobre 1936, p. 5.
- Id., « *La Bretagne* », in *Pour vous*, n. 431, février 1937, p. 5.
- WIDING Ole, « Le cinéma est pour moi une délivrance, nous dit Jean Epstein », in *Pour vous*, n. 223, février 1932, p. 2.
- WILLEMEN Paul, « On Reading Epstein on photogénie », in *Afterimage*, n. 10, automne 1982.
- WUNSCHER Katherine, « Jean Epstein », in *Sight and Sound*, n. 10, octobre 1953.

III.2.3. Ouvrages historiographiques et théoriques de caractère général et articles consacrés à des problèmes spécifiques faisant référence à Jean Epstein
Des textes déjà signalés dans la Section II de cette Bibliographie seront repris ici aussi

- ABEL Richard, « The Contribution of the Literary Avant-garde to Film Theory and Criticism », in *Cinema Journal*, n. 3, 1975, p. 18.
- Id., *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Id., *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 2 vol.
- Id., « Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-1929 », in Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale III*. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Turin, Einaudi, 1999.
- Id., « Frame Stories. Il cinema francese degli anni Venti », in *Cinegrafie*, n. 14, 2001.
- AGEL Henri, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
- Id., *Esthétique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- ALBERA François, *Albatros. Des russes à Paris 1919-1929*, Milan – Paris, Mazzotta –

- Cinémathèque Française, 1995.
- ALBERA François et GILI Jean A. (dir.), *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 33, juin 2001 [« Dictionnaire du cinéma français des années Vingt »].
- AMENGUAL Barthélémy, « Rapports entre le cinéma, la littérature et les arts en France dans les Années Vingt », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33-34, 1981.
- ANDREW Dudley, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- ARISTARCO Guido, *Storia delle teorie del film*, Turin, Einaudi, 1960.
- AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile – Cahiers du cinéma, 1992.
- Id., *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.
- BALÁZS Béla, *Le cinéma : nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979.
- BARDECHE Maurice et BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma*, Givors, André Martel, 1953-1954.
- BERTETTO Paolo, *Il cinema d'avanguardia*, Venise, Marsilio, 1983.
- BERTHOMÉ Jean-Pierre et NAISET Gaël, *Bretagne et cinéma*, Rennes, Cinémathèque de Bretagne – Éditions Apogée, 1995.
- BORDWELL David, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Thèse de Doctorat, University of Iowa, 1974 ; réédité chez New York, Arno Press, 1980.
- Boschi Alberto, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Rome, Carocci, 1998.
- Brenez Nicole et Lebrat Christian (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Cinémathèque Française – Mazzotta, 2001.
- BRUNETTA Gian Piero (dir.), *Storia del cinema mondiale*, Turin, Einaudi, 1999-2001, 5 vol.
- BRUNIER Jacques B., *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954.
- BURCH Noël et FIESCHI Jean-André, « La première vague », in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968.
- CANZIANI Alfonso, *Il cinema francese degli anni difficili. Dalla fine della prima guerra mondiale all'avvento del sonoro*, Milan, Mursia, 1976.

- CHARENSOL Georges, *40 ans de cinéma 1895-1935*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1935.
- CHÂTEAU Dominique, *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.
- CHEREAU Gabriel, *Notions d'astronomie cinégraphique*, Nantes – Paris, Impressions de Bretagne – Marchand et Pelote, 1932.
- COMIN Jacopo, « Appunti sul cinema d'avanguardia », in *Bianco e Nero*, n. 1, janvier 1937.
- COSANDEY Roland et TODE Thomas, « Le 1^{er} Congrès international du cinéma indépendant. La Sarraz, septembre 1929 », in *Archives*, n. 84, avril 2000.
- COSTA Antonio, « Cinema e avanguardie storiche », in G. P. Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale I. L'Europa, 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999.
- DALL'ASTA Monica, « Le forme dell'eccesso: il "cinéroman" francese tra sensazionalismo e nostalgia », in *Cinegrafie*, n. 9, 1996.
- Id., « Il serial americano e l'identità del cinéma francese, ovvero come resistere alla colonizzazione », in *Cinegrafie*, n. 14, 2001.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- Id., *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- ESCOBAR Roberto et GIACCI Vittorio, *Il cinéma del Fronte Popolare*, Milan, Il Formichiere, 1980.
- FESCOURT Henri, *La foi et les montagnes*, Paris, Montel, 1959.
- FOFI Goffredo, MORANDINI Morando, VINCENT Carl et VOLPI Gianni, *Storia del cinéma*, Milan, Garzanti, 1988, 3 vol.
- FORD Charles et JEANNE René, *Histoire encyclopédique du cinéma*, Paris, Robert Laffont – SEDE, 1952-1965, 5 vol.
- GHALI Nouredine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995.
- GRIFFITH Richard et ROTH Paul, *The Film Till Now*, Londres, Vision, 1949.
- GRIGNAFFINI Giovanna, *Sapere e teorie del cinéma. Il periodo muto*, Bologne, CLUEB, 1989.
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC – École de Chartres, 1999.
- HERRING Robert, « The Eye of Paris », in *Close-up*, mai 1929.

- KESSLER Franck, « Fotogenie en fysionomie », in *Versus*, n. 1, 1991, p. 64.
- KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma* [1953], Paris, Ramsay, 1985.
- LANGLOIS Henri, « L'avant-garde d'hier et d'aujourd'hui », in *La Revue du Cinéma*, n. 11, mars 1948.
- Id., « L'avant-garde française », in *L'Age du Cinéma*, été 1952 ; réédité in *Cahiers du Cinéma*, n. 202, juin-juillet 1968 ; puis in H. Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma – Cinémathèque Française – FEMIS, 1986.
- LEPROHON Pierre, *Cinquante ans de cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, 1954.
- LIEBMAN Stuart, « French Film Theory, 1910-1921 », in *Quarterly Review of Film Studies*, n. 1, hiver 1983.
- MAGNY Joel, « Premiers écrits, avant-garde française et surréalisme », in *CinémAction*, n. 20, 1980 ; réédité comme « Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac », in *CinémAction*, n. 60, 1991.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, 2 vol.
- Id., *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Paris, Éditions Universitaires, 1967-1980, 5 vol.
- Id., *Le cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974.
- Id., *Filmographie universelle*, Paris, Centre National de Cinématographie, vol. XXV, 1982.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- MOUSSINAC Léon, *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.
- ORY Pascal, « De Ciné-Liberté à *La Marseillaise* », in *Le Mouvement Social*, n. 91, avril-juin 1975.
- PASINETTI Francesco, *Storia del cinema. Dalle origini ad oggi*, Rome, Edizioni di Bianco e Nero, 1939.
- PAVIOL Sophie et SIMOND Clotilde (dir.), *Cinéma et architecture : la relève de l'art*, Lyon, Aléas, 2009.
- PERRON Tanguy, *Le cinéma en Bretagne*, Plomelin, Éditions Palantines, 2006.
- PESCATORE Guglielmo, « Fotogenia. La bellezza del cinema », in *Cinema&cinema*, n. 64, mai-août 1992.
- Id., « La prima avanguardia : affermazione di un autore *imperfetto* », in G. P. Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale I*, cit.

- PETAT Jacques, « L'avant-garde française des années vingt », in *Cinéma*, n. 217, janvier 1977.
- PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan, 2000.
- PITARCH Daniel, « Sentido y uso de un cine revelacionista », in *Archivos de la filmoteca*, n. 62, juin 2009.
- RONDOLINO Gianni, *Storia del cinema*, Turin, UTET, 1988, 3 vol.
- SADOUL Georges, « L'avant-garde en France et dans le monde », in *Ciné-Club*, n. 1, octobre 1948.
- Id., *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1948-1954, 6 vol.
- Id., *Histoire du cinéma*, Paris, Flammarion, 1962.
- SALT Barry, *Film Style and Technology*, Londres, Starword, 1983.
- SCHEFER Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, 1997.
- STENHOUSE Charles E., « A British Eye on Paris », in *Close-up*, juin 1930.
- STREBEL Elisabeth, « Flashback sur Ciné-Liberté », in *Écran*, n. 44, février 1976.
- TEDESCO Jean, « Littérature et cinéma », in *Cinéa-Ciné pour tous*, n. 54, janvier 1926.
- THOUVENEL Éric, *Les images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- TOGNOLOTTI Chiara, *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Edizioni della Battaglia – Voli Soc. Coop. – FICC, 2005.
- TURVEY Malcolm, *Doubting Vision. Film and the revelationist tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, Paris, CNRS, 2011.
- WEBER Alain, *Cinéma(s) français. 1900-1939*, Paris, Séguier, 2002.
- WEISS Peter, *Cinéma d'avant-garde*, L'Arche, Paris 1989.

Avant-garde et révolution. Pour une critique des implications politiques de la théorie du cinéma d'avant-garde, avec l'étude du cas de Jean Epstein

Résumé

Face à la réappropriation, par les institutions et l'idéologie hégémonique, de la prétention émancipatrice de tout ce pan de l'art dit « d'avant-garde », cette Thèse s'est donné pour but la remise en question des présupposés idéologiques et sociaux de cette situation paradoxale. Ayant pour hypothèse que le cinéma nous offrirait le terrain de recherche le plus fertile, la confrontation de certaines parmi les plus importantes des études récentes sur le cinéma d'avant-garde, nous a invité à dresser une critique de la méthode formaliste, à essayer d'en comprendre les enjeux idéologiques et politiques, pour repenser, finalement, non seulement le concept d'« art d'avant-garde », mais aussi celui de Modernité et la vision de l'Âge Moderne lui-même.

Si l'on peut concevoir la *modernisation* comme le processus de laïcisation et démocratisation des sphères socio-culturelles, les dynamiques de critique et apologie des institutions, de tradition et innovation des techniques et des styles, peuvent se configurer – selon une approche matérialiste dialectique – en tant que prises de position face aux conflits idéologico-politiques liés à l'affirmation de la Modernité et la découverte de ses limites. En renouant ainsi les gestes poético-esthétiques à leurs prémisses idéologiques et en abandonnant la définition qui réduit l'« art d'avant-garde » à une succession d'abstraites ruptures formelles, nous pouvons alors reconnaître une évolution de tendances « d'avant-garde » réciproquement conflictuelles, *réactionnaires* ou *progressistes*.

Dans cette perspective et contrairement au discours critico-historiographique hégémonique, nous avons enfin essayé de montrer le caractère *réactionnaire* des prises de position théoriques et du programme d'instrumentalisation politique du cinéma conçu par le cinéaste Jean Epstein.

Mots clés : avant-garde, modernité, esthétique, matérialisme dialectique, marxisme, montage, Jean Epstein, réalisme, romantisme, rationalisme, art militant, Saint-Simon.

Avant-Garde and Revolution. A critical study of the political implications of the avant-garde cinema theory, with a case study: Jean Epstein

Abstract

Faced with the institutional and hegemonic ideological reappropriation of the emancipatory pretensions of what we call « Avant-Garde Art », this research aims at questioning the ideological and the social assumptions of such a paradoxical situation. Considering that cinema offers the most fertile research field, and confronting some of the most important recent studies on avant-garde cinema, this work criticizes the formalist approach while endeavouring to understand its ideological and political stakes in order to rethink, not only the concept of « Avant-Garde Art », but also Modernity and the vision of the Modern Age itself.

Conceiving *modernisation* as a process of secularisation and democratisation of the socio-cultural spheres, the dynamics between critics and apology of the institutions, between stylistic or technical tradition and innovation, might rearrange themselves – according to a dialectical-materialist approach – as positions taken when faced with ideological and political conflicts related to the progress of Modernity and the discovery of its limitations. Intertwining poetical gestures with their ideological premises while leaving behind the definition that reduces Avant-Garde Art to a series of abstract formal breaches, we are led to acknowledge an evolution of Avant-Garde tendencies, reciprocally conflictual, reactionary and progressive.

With this in mind and contrary to the hegemonic critical and historiographical discourse, we have attempted to show the reactionary dimension of both the theoretical understanding and the political instrumentalization of cinema formulated by Jean Epstein.

Keywords : Avant-Garde, Modernity, Aesthetics, Dialectical Materialism, Marxism, Montage, Jean Epstein, Realism, Romanticism, Rationalism, Militant Art, Saint-Simon.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 Arts et Médias / EA 7343 – LIRA

Université Sorbonne Nouvelle / Maison de la Recherche / Bureau A007

4 rue des irlandais

75005 PARIS